संतवाङ्मयाचे निस्सीम उपासक

आणि

साहित्यसंशोधनाविषयीं आत्यंतिक आस्था बाळगणारे

माझे श्वशुर कै. त्रिंबक मार्तंड उर्फ बाळासाहेब गुप्ते,

एम्. ए. एल्एल्. बी.

यांच्या पवित्र स्मृतीस—

—सौ. चारुशीला गुप्ते

अर्घ्यप्रदान

हास्यकारण आणि मराठी सुखान्तिका हा पी. एच्. डी. पदवीसाठीं, मुंबई विद्यापीठाला सादर केलेला माझा प्रबंध, पुस्तकरुपानें मी मराठी रसिकवाचकांच्या हातीं नम्रपणें देत आहे या प्रबंधामध्यें, इ. स. १८४३ ते १९५७ ह्या दीर्घकालखंडातील मराठी सुखान्तिकेचें स्वरुप व उत्क्रांति यांचें संशोधन करण्याचा प्रयत्न केला आहे हल्लीं दिल्ली विद्यापीठामध्यें मराठी विभाग प्रमुख आणि एक ख्यातनाम विद्वान् व्यासंगी प्राध्यापक डॉ. म. अ. करंदीकर, एम्. ए. पी. एच्. डी. यांच्या चिकित्सक मार्गदर्शनाचा लाभ हें संशोधनाचें कार्य करीत असताना मला झाला आहे. याखेरीज, सर्वश्री वसंत शांताराम देसाई, प्रा. अनंत काणेकर, समतानंद गद्रे, पु. रा. लेले, र. गो. सरदेसाई, कॅ. मा कृ. शिंदे इत्यादि अनेक लेखक आणि नाट्यशास्त्रतज्ज्ञ टीकाकार यांच्याकडून मार्गदर्शनपर अशी जी माहिती मला मिळाली तिचा या प्रबंधासाठीं बराच उपयोग झाला हें या ठिकाणीं आवर्जून नमूद करावें लागतें.

मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचे श्री. भट, वा. भा. पाठक ग्रंथालयाचे मालक श्री. भालचंद्र पाठक आणि मुंबई विद्यापीठाच्या वाचनालयाचे प्रमुख श्री. मार्शल यांनीं मला वेळोवेळीं संदर्भग्रंथ पुरविले त्याबद्दल मी त्यांची ऋणी आहे. या ग्रंथाची सुबक छपाई करून तो प्रकाशित करण्याच्या कामीं राष्ट्रवैभव प्रेसचे मालक श्री. ज. दि. देसाई व त्यांचे भागिदार यांनीं जे परिश्रम घेतले त्याचा येथें खास उल्लेख करावा लागतो.

मराठी साहित्याची आजतागायतची प्रगति व वाढता व्याप लक्षांत घेता, मी केलेलें हें संशोधनाचें कार्य ' संपूर्ण ' असणें शक्य नाहीं हें मान्य करावें लागतें. किंबहुना या पेक्षा कितीतरी पटीनें संशोधन करता येण्यासारखें हें क्षेत्र विस्तारीन आहे. संयुक्त महाराष्ट्राच्या ऐन चळवळीच्या काळामध्यें मिळेल तितक्या फुरसदीच्या वेळाचा फायदा घेऊन मी हा प्रबंध पूर्ण केला आहे. त्यातील उणीवांची क्षमा करून मराठीवाचकांनीं रसिकवृत्तीनें त्याचा स्वीकार करावा अशी माझी अपेक्षा आहे. मराठी विषयाचा अभ्यास करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना या ग्रंथाचा थोडा बहुत उपयोग व्हावा या श्रद्धेनेंच तो मी प्रसिद्ध करीत आहे. मुंबई विद्यापीठानें या ग्रंथाच्या छपाईसाठीं मला अनुदान देऊन उपकृत केलें आहे, यावद्दल मी येथें कृतज्ञता व्यक्त करतें माझी ही अल्पसेवा आपल्या चरणीं रुजूकरून घ्यावी अशी माझी श्री सरस्वतीच्या चरणीं नम्र प्रार्थना आहे.

मुंबई
डिसेंबर १९६२

—सौ. चारुशीला गुप्ते

भूमिका

प्रस्तुत प्रबंधाचा विषय 'हास्यकारण आणि मराठी सुखान्तिका' हा आहे. विषयाच्या अनुरोधानें होणाऱ्या चर्चेला सोईस्कर व्हावें म्हणून प्रबंधाचे दोन भाग केले आहेत. पहिल्या विभागात हास्यरस व हास्यकारण यासंबंधीं पाश्चात्य टीकाकाराच्या वेगवेगळ्या मताचा परामर्श घेतला असून त्याबरोबरच संस्कृत साहित्यकारांचीं मतें विचारात घेतलीं आहेत. तदनंतर मराठी टीकाकारांनीं या विषयाकडे कोणत्या दृष्टिकोनातून पाहिलें आहे याचा सांगोपांग उहापोह केला आहे.

हास्य ही मानवी मनाची एक मूलभूत प्रवृत्ति आहे. माणसाला मानवेतर प्राण्यापासून वेगळे दाखविणाऱ्या ज्या काहीं गोष्टी आहेत त्यात हसण्याची शक्ति ही एक मोठीच महत्त्वाची गोष्ट आहे, आणि म्हणूनच 'हसू शकतो तो माणूस' अशी एक मानवाची व्याख्या केली गेली आहे. हास्याच्या अनंतपरी आहेत. सद्भावनेच्या हास्यापासून तो दूध प्याल्यामुळें लहान बालकाच्या मुखावर येणाऱ्या तृप्तीच्या कोंवळ्या हास्यापर्यन्त, तिरस्कार भावनेंतून उगम पावणाऱ्या तुच्छतेच्या हास्यापासून तो प्रियकराच्या पराक्रमाचें कौतुक करताना प्रणयिनीच्या मुखावर उमटणाऱ्या मुग्ध हास्यापर्यन्त हास्याचें अनंत प्रकार आपणास पहावयास सापडतात. जगातलें अगदीं पहिलें हास्य कसें आणि केव्हा निर्माण झालें असेल हा एक मोठा मनोरंजक प्रश्न आहे. त्यासंबंधीं एका लेखकानें म्हटलें आहे कीं, जगातल्या अगदीं पहिल्या रानटी मानवानें एखादें क्रूर श्वापद आपल्या बाहुबलानें ' जेव्हा मारून टाकलें असेल तेव्हा त्या प्राण्याची वेदनामुळें होणारी तडफड पाहून तो विकटपणें हसला असेल हेंच जगातलें पहिलें हास्य होय '' त्या पाशवी हास्यापासून तो आजच्या अत्यंत सुसंस्कृत समाजातील काव्यशास्त्रविनोदानें निर्माण होणाऱ्या हास्यलकेरीपर्यन्त हास्याची उत्क्रांति कसकशी होत गेली आहे हें पाहाणें मोठें मनोरंजक आहे.

प्लेटो, ॲरिस्टॉटल, सिसेरो, क्विन्टीलियन, सिडने, मोलिएर, बर्गसो, हॉब्ज, लेसिंग, शॉपेनहॉर, फ्रॉईड वगैरेसारख्या अनेक पाश्चात्य विद्वान् व मानसशास्त्रज्ञांनीं आतापर्यंत हास्यकारणासंबंधी व सुखांतिकेबद्दल ज्या वेगवेगळ्या उपपत्ती मांडलेल्या आहेत, त्यांचे या प्रबंधामध्ये यथाशक्ति व तुलनात्मक परीक्षण केलें आहे तसेंच (१) हास्य ही एक संपूर्णपणें मानवी भावना आहे. (२) हास्यविनोदाला भावनेचें वावडें आहे (३) हास्य ही एक बौद्धिक प्रतिक्रिया आहे (४) विनोदामुळें निर्माण होणारें हास्य हें समुदायाचें हास्य असतें. (५) विनोदाला सामाजिक महत्व आहे वगैरे सारख्या त्यातून निष्पन्न झालेल्या व वरकरणी थोडा भेद दाखविणाऱ्या त्यांच्या सिद्धांताचें विवरण केलें आहे.

हास्यरस, हास्यकारण व विनोद या संबंधींच्या पाश्चात्य विद्वानांच्या या मतांशीं आपल्याकडील साहित्यशास्त्रकारांचीं मतें काहीं बाबतींत मिळतीजुळतीं तर काहीं बाबतींत भिन्न आहेत, कारण आपला जीवनाच्याकडे पहाण्याचा दृष्टिकोन त्यांच्यापेक्षा वेगळा आहे. याबाबतींतील वरील मतांशीं श्री. चाफेकर, वाटवे, रा. श्री. जोग, आचार्य अत्रे, वा. ल. कुळकर्णी इ. मराठी साहित्यिकांची व टीकाकारांची मतें ताडून पाहिली आहेत.

नाट्य ही एक श्रेष्ठ कला आहे. तिचा उद्देश माणसाला उदात्त पातळीवर नेणें हा आहे. आणि म्हणूनच सुखात्मिकेपासून जो आनंद मिळतो त्याचे स्वरूप कसा प्रकारचें आहे यासंबंधींची पाश्चात्य व संस्कृतसाहित्यशास्त्राच्या व मानसशास्त्राच्या दृष्टीनें चर्चा केली आहे. सुखात्मिका आणि शोकात्मिका या दोन नाट्यप्रकारातील भेद स्पष्ट केले आहेत व त्यावरून शोकात्मिकेमध्यें येणारें हास्यकारण, गंभीर घटनांच्यामुळें प्रेक्षकांच्या मनावर पडणारा ताण कमी करण्यासाठीं मुख्यत्वें करून कसं उपयोगी ठरतें, त्याच प्रमाणें सुखात्मिकेंतील हास्यकारणाचेंहि कोणकोणते विविध उपयोग आहेत हें दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे.

नाटकात विनोद निर्माण करण्याच्या दृष्टीनें आतापर्यन्त विदूषकानें जी कामगिरी केली आहे, तिचा विचार करणेंहि अपरिहार्य आहे. त्याचप्रमाणें सुखात्मिकेचें मूळ स्वरूपाचा मागोवा घेताना ललितें, गोंधळ, दिंडीगण, तमाशा इ. लोकनाट्यातील विनोदाची चर्चा केली असून आपल्या संतवाङ्मयातील हास्यरसाचें स्वरूप तपासून पाहिलें आहे. महानुभावीय कवी, श्री ज्ञानेश्वर, तुकाराम, रामदास इत्यादि अनेक संतकवींच्या काव्यातील विनोदाचें प्रसन्न तसेंच उपरोधिक स्वरूप दिसून येतें, त्यासंबंधींहि विचार केला आहे.

प्रथम विभागात हास्यकारण व सुखात्मिका यासंबंधीचे जे नियम शोधून काढले आहेत, त्यांच्या अनुरोधानें मराठींतील अनेक सुप्रसिद्ध.. सुखात्मिका लेखकांचा परिचय करून दिला असून इ. स. १९५७ पर्यंतच्या दीर्घ कालखंडात सुखात्मिकेची कशा प्रकारें उत्क्रांति होत गेली आहे हें अजमावण्याच्या हेतूनें मराठींतील काहीं उल्लेखनीय सुखात्मिकांचें मूल्यमापन केलें आहे.

वर निर्देश केलेल्या मराठी नाटककारांच्या नाटकांचीं संख्या लक्षात घेता त्यांच्या सर्व सुखात्मिकांचा साद्यंत परामर्श घेणें अशक्यप्राय आहे हें लक्षात घेऊन साधारणत ज्या नाट्यकृती सर्वश्रेष्ठ गणल्या गेल्या आहेत, त्यांचाच विचार करणें भाग पडलें आहे तथापि त्यामुळें त्या त्या नाटककाराचा उत्तम परिचय करून देण्याचा मूळ उद्देश बऱ्याच अंशीं सफल झाला आहे त्याचप्रमाणें सुखात्मिकेच्या

तत्राचा विचार प्रामुख्यानें करावयाचा असल्यामुळें नाटकातील हास्यकाच्या संदर्भातच प्रत्येक सुखात्तिकेकडे पाहिलें आहे त्यामुळें कोणत्याहि सुखातिकच्या कथानकाचा विकास, स्वभावरेखन किंवा भाषाशैली या मुद्यावर फारसा जोर दिलेला नाहीं

तसेंच ऐतिहासिक कथानक असलेल्या सुखात्तिका येथें विचारात घेतल्या नाहींत, कारण सुखात्तिका ही समकालिनावर किंवा तात्कालिकावर अवलंबून असत त्याचप्रमाणें ज्यात अतिमानुषी तत्त्व (Supernatural Element) प्रमुख आहे अशा पौराणिक कथानक असलेल्या सुखान्तिकाचा परामर्शही केवळ अपरिहार्य म्हणून ओझरताच घेतला आहे

प्रबंधातील विवेचनास सोईस्कर पडाव म्हणून अनुक्रमणिकेतील काहीं प्रकरणाचा एकमेकात अतर्भाव करावा लागला आहे तसेंच काहीं प्रकरणाचा विस्तारहि करावा लागला आहे तथापि त्यामुळें त्या त्या प्रकरणातील प्रथम प्रकट केलेल्या आशयात (Contents) कोणत्याहि प्रकारचा फरक केलेला नाहीं

प्रबंधासाठीं हा विषय निवडण्यामागें एक महत्त्वाचा हेतू आहे सुखान्तिका या नाट्यप्रकाराच्या तत्रयद्धरचने (From) बद्दल साधतपणें अद्यापि आपल्याकडे विचार झालेला नाहीं म्हणूनच 'हास्यकारण आणि मराठी सुखान्तिका' याच्या मूलभूत स्वरूपाबद्दल शक्यतोंवर अध्ययावत् चर्चा करण्याच्या भूमिकेवरून या प्रबंधाचें कार्य हातीं घेऊन तें यथाशक्ति पूर्ण केलें आहे

अनुक्रमाणिका

प्रकरण १ लें-पृ. १ ते ३४

प्रकरण २ रें-पृ. ३५ ते ६०

प्रकरण ३ रें-पृ. ६१ ते ७६

विदूषक.

प्रकरण ११ वें–पृ. २०२ ते २१२

आजचे कांहीं मराठी सुखान्तिकाकार.

प्रकरण १२ वें–. २१३ ते २३२

सुखान्तिकेचे प्रकार व मराठींतील कांहीं निवडक सुखांतिका

प्रकरण १३ वें फलश्रुति

शुद्धी पत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१८	टीप	Benri Bergson	Henri Bergson
२६	८	फाइडनें	फॉईडनें
५९	टीप-२	माव्यलोचन	काव्यलोचन
६१	२२	वद	वेद
६३	२७	प्रत्युत्पन्नमतिर्म्दिनो ति चतुरो	प्रत्युत्पमतिर्म्दिजोतिचतुरो
६३	२९	सचिवस्य	सचिवश्च
६६	१७	पुनदिवसान्तरिता	पुर्नदिवसान्तरिता
७१	पृष्ठ-मथळा	प्रकरण तिसर	प्रकरण तिसरें
८१	१३	*Don Juen*	*Don Juan*
१७९	टीप	Prot-A-Meneges	Prof A. Menezes
१८९	मथळा	प्रकरण नववें	प्रकरण दहावें,
२४०	७	Jane Cooper	Lane Cooper

प्रकरण पहिलें

हास्यकारणाची उपपत्ति व चर्चा

(पाश्चात्य टीकाकारांचा दृष्टिकोन)

हास्यकारण म्हणजे काय व मराठी सुखान्तिकेंत त्याचें स्थान कोणतें आहे याचा विचार करण्यापूर्वी प्रथम, हास्य म्हणजे काय, त्याच्या निर्मितीला कोणती विशिष्ट मानसिक अवस्था सहाय्यक होते, हास्याचा उद्गम आणि विकास कसा होतो, हास्यकारणाची समर्पक व्याख्या करता येईल किंवा नाही, सामाजिक परिस्थितीचा व हास्याचा कसा व कोणता संबंध आहे, हास्या मागची मानसिक प्रक्रिया कोणती असते या सर्व मुद्याचा विचार करणें अपरिहार्य ठरतें.

हास्याची व्याख्या करणें हें काव्याची व्याख्या करण्याइतकेंच कठिण आहे. काव्याप्रमाणेंच हास्याची व्याख्या करण्याचाहि बऱ्याच टीकाकारांनी प्रयत्न केला आहे. पण रिचर्ड्च्या शब्दांत सांगावयाचें झालें तर-या साऱ्या व्याख्या केवळ हास्यास्पद मात्र झाल्या आहेत. कारण हास्य किंवा हास्यकारण याची निर्मिति तर्कशुद्ध किंवा सुसंगत रीतीनें क्वचितच होते. तर्काच्या पायऱ्या चढून हास्य आपल्या मनोमंदिरांत कधींच प्रवेश करीत नाही. तें अगदी अनपेक्षितपणें तेथें येतें. खिडकींतून उन्हाचा सोनेरी कवडसा आत यावा आणि सारी खोली प्रकाशानें व प्रसन्नतेनें भरून जावी तसेंच काहीसें हास्याच्या बाबतींत घडतें उन्हाचा कवडसा आपल्याला हातात पकडता येत नाही. पण त्याचें अस्तित्व आपणाला दिसतें, आणि डोळे झाकून घेतले तरी त्याची सुखकर ऊब आपणास जाणवल्यावेरीज राहत नाही हास्याच्या बाबतींत नेमकें हेंच घडतें. माणसाला हसू अनपेक्षितपणें येतें आणि त्या हास्याची ऊब व चेतना त्याच्या नसानसांतून खेळत राहते जीवनातल्या साऱ्या सुंदर अनुभूतीं प्रमाणें हास्याचा उपयोगहि उत्स्फूर्तपणें घ्यावयाचा असतो. हास्य ही मानवाची स्वाभाविक प्रवृत्ति आहे या विधानाच्या संदर्भात कालिदासाचा पुढील श्लोक लक्षात घेण्यासारखा आहे

> आलक्ष्यदन्तमुकुलाननिमित्तहासैरव्यक्तवर्णरमणीयवचः प्रवृत्तीन् ।
> अङ्काश्रयप्रणयिनस्तनयान् वहन्तो धन्यास्तदङ्गरजसा मलिनीभवन्ति ॥[1]

कालिदासाच्या या काव्य पक्तींत, जीवनात आनंद उत्पन्न करणाऱ्या बालकाच्या सर्व लीलांमध्यें त्याच्या अनिमित्त हास्याला अग्रस्थान मिळालें आहे. हास्याचा विचार करू लागताच आपणास या काव्यपक्तींची आठवण होतें. मानव जन्माला येतानाच आपल्याबरोबर हसण्याची नि हसविण्याची, हसवून आनंद देण्याची आणि हसून

---

१ अभिज्ञान शाकुन्तलम्-अंक ७ वा, पृ १७९.

आनंदित होण्याची किमया बरोबर घेऊन येतो. हसण्याची, हसविण्याची शक्ति ही अभिजात शक्ति आहे. सृष्टि, घर, समाज यांच्या ऐहिक वातावरणानें मनावर होणाऱ्या संस्कारानून हास्याची प्रवृत्ति उत्पन्न होत नाहीं तर ती मानवाची मूलभूत स्वाभाविक प्रवृत्ति असून, हसावयास व हसविण्यास शिकावें किंवा शिकवावें लागत नाहीं ही गोष्ट वरील वाक्यरचनेचा विचार करीत असता आपणास सहज पटतें. कोणत्याच सहजप्रवृत्ति, उपजत् प्रवृत्ति, अनुवंशिक प्रवृत्ति घेऊन मानव जन्माला येत नाहीं. जन्मल्यावर त्याच्या सभोंवतालच्या सचेतन अचेतन वातावरणाच्या संस्कारामुळेंच प्रवृत्ती उत्पन्न होतात, असें काहीं मानसशास्त्रज्ञ प्रतिपादितात. जन्मत च बालकामध्ये असणारी ही हसणारी प्रवृत्ति सर्वांच्या अनुभवास येतें त्यामुळें त्यांचें प्रतिपादन आपल्या मनाला पटत नाहीं. मूल हसावयाला शिकत नाहीं, त्याला न शिकताच हसवा येतें, हसावेंसें वाटतें. त्याच्या आंतरिक उर्मी त्याला हसावयास लावतात अथवा कदाचित् आंतरिक उर्मींचें मनातील वादळ हसल्याशिवाय शांत होत नसेल. या उर्मींचा हास्यांत आविष्कार झाल्या वरच त्या शांत होत असतील. बोलता येऊं लागल्यावर आपण 'कां हसतोस?' असें एखाद्या हसणाऱ्या माणसाला विचारलें तर हसणारा आपणास त्याच्या हसण्याचें कारण सांगू शकतो किंवा तो स्वत कारण शोधण्याचा प्रयत्न करू शकतो. बालकाला बोलता येत नसल्यानें कारण विचारण्याची सोय नसते. त्याच्या सभोंवतालील वातावरणांत हसविणारें काहीं आहे का, याचा शोध घेऊं लागलो तर एक तर कांहींच आढळत नाहीं अथवा हसविणारें एखादें दृश्य, घटना किंवा परिस्थिति अस्तित्वात असली तरी हसू येण्यास त्यातील रहस्याचें जेवढें आकलन होणें आवश्यक आहे तेवढें आकलन होण्याइतका अनुभवाचा व ज्ञानाचा संग्रह बालाजवळ असू शकेल असें आपणास वाटत नाहीं. यामुळेंच कालिदासानें बालकाच्या हास्याचें 'अनिमित्त हास्य' असें वर्णन केलें आहे. बालक झोपेंतही हसतें. तें झोपेंत हसतें तेव्हां त्याच्या या हसण्याचें कारण काय असेल याविषयीं आपलें कुतूहल आपणास अस्वस्थ करतें व कांहीं तरी कारण ठरविल्याशिवाय आपणास समाधान लाभत नाहीं. बालक कांहीं सांगू शकत नाहीं म्हणून अर्थातच मन कल्पनेचा आधार घेतें आपल्या महाराष्ट्रातील भोळ्याभाबड्या आया म्हणतात कीं, 'सटवीचें बोलणें आनंद देणारें असतें तेव्हां मूल हसतें व दु:खदायक असतें तेव्हां रडतें.'' कल्पनेनें कारण ठरविणाऱ्यांत भोळ्याभाबड्या आयाच असतात असें मात्र नाहीं, मान्यवर कवीही असतात. वर्डस्वर्थ कवीला या विषयीं काय वाटत असें तें सुप्रसिद्धच आहे. जन्माला येण्यापूर्वी मानव ज्या जगांत असतो त्या जगांतील अनुभवांच्या स्मृति, 'बालक' रूपानें मानव जेव्हां जन्म घेतो तेव्हां त्याच्या मनात सुप्त असतात. जडसृष्टि, मानवी समाज यांचे संस्कार मनावर होऊं लागल्यावर या स्मृति

असष्ट होऊं लागतात. बालकाच्या मनात या पूर्वीच्या गोडस्मृति तरळूं लागतात तेव्हा बालक हसत आणि हेंच, अनिमित्त आहे असें वाटणारें हास्य मानव अमर असल्याचा पुरावा आहे, असें वर्डस्वर्थचें मत त्यानें आपल्या Ode to Immortality या कवितेंत नमूद करून ठेविलें आहे. कालिदासानें बालकाच्या हास्याला 'अनिमित्त' असें म्हटलें आहे तें केवळ या वाक्यपर्यंतीत हास्याचें कारण अप्रस्तुत आहे म्हणूनच. ज्याचें कारण सांगता येत नाहीं अशा ज्या मनाच्या अवस्था असतात त्याचे 'जन्मांतर सौहृद' हें कारण असावें असें दुसऱ्या संदर्भात त्यानें सांगितलें आहे.

वरील विवेचनावरून असें लक्षात येते कीं, मानवाच्या हसण्याच्या प्रवृत्तीचा आविष्कार जन्मत च होत असतो. जागृतावस्थेंत व निद्रावस्थेंत हीं बालकें हसतात. त्यांच्या मातापित्यांना हास्याचें कारण शोधून काढावें असें वाटत असतें. भोळ्या भाबड्या समजुतीनीं त्यांचें समाधान होतें. पण त्याबद्दल त्यांची कींव करण्याचें कांहींच कारण नाहीं. कारण थोर, विचारवंत तत्त्वज्ञ आणि कवि यानांसुद्धा कल्पनाविलासावरच समाधान करून घ्यावें लागलें आहे. असें असलें तरी हसण्याची प्रवृत्ति उपजत् प्रवृत्ति आहे, हसावयास शिकावें लागत नाहीं ही गोष्ट मात्र वादातीत आहे असें आपणास वाटतें. तरी या बाबतींतही मतभेद आहेत.

बालकें कां हसतात, बालकाच्या हास्याचीं कारणें कोणती हें समजणें कठीण आहे हें जरी खरें असलें तरी मोठीं माणसें कां हसतात, केव्हां हसतात, मोठ्या माणसाच्या हसण्याचीं कारणें कोणती, हें आपणास समजलें तर त्यावरून बालकाच्या हसण्याच्या कारणाचाही शोध लागेल असें आपणास वाटतें परंतु या कारणाच्या बाबतींत देखील आजवर मानसशास्त्रज्ञांचें व तत्त्वज्ञांचें एकमत होऊं शकलेलें नाहीं, असेंच आपणास आढळून येतें. तथापि शास्त्रीय पद्धतीनें तर्कशुद्ध विचार केल्यास हास्याच्या मूलभूत कारणाचा शोध लागू शकेल अशी आशा अभ्यासकाला वाटतेंच. आपणासही असाच प्रयत्न करावयाचा आहे. सर्वांना पटेल असा सिद्धांत आपणास गवसला नाहीं तरी हास्याच्या स्वरूपाविषयीं, प्रकाराविषयीं, हास्यानुकूल परिस्थिति विषयीं आपणास सुस्पष्ट ज्ञान मिळवितां येईल यांत कांहीं शंका नाहीं हसवून आनंदित करणाऱ्या नाट्यकृतीवरून हास्याला संवादी व विसंवादी घटना आणि जी निर्दिष्ट परिस्थिति आवश्यक असते त्याचें ज्ञान आपणास मिळवितां येईल हास्योद्भवाच्या वेळीं जी मनाची अवस्था असते तिचें विश्लेषण करून मानसशास्त्रज्ञ हास्योद्भवाचीं कारणें शोधण्याचा प्रयत्न करतो व तत्त्वज्ञहि मानसशास्त्रीय संशोधनातून प्राप्त झालेल्या प्रमेयाचा उपयोग करून जे कांहीं सिद्धांत प्रसविण्याचा प्रयत्न करितात, त्या सर्वांचा आपणास मागोवा घेतला पाहिजे.

स्वत ज्या अथवा दुसऱ्याच्या टोपीवर कोणी बसले, किंवा ती वाऱ्याने रस्त्या वरून उडत चालली असता तिच्या मागे लागलें असलें तर आपणास हसू येतें. घसरला, धडपडला, पडला किंवा एखाद्याच्या हातातील वस्तू हातातून निसटून पडल्या, काम करताना, त्याची धादल उडाली म्हणजे आपणास हसू येतें. कौशल्याने करावयाच्या कामात अजागळपणा, धादरटपणा, वेंधळेपणा, गबाळेपणा दिसून आला असता आपणास हसू येतें. वागणुकींत वृथाभिमान, सोंग, ढोंग, थोरामोठ्याची नक्कल, आशाळभूतपणा, आढ्यता, लाचारी, लाळघोटेपणा, चटोरपणा, उथळपणा, छानछोकी, चोंबडेपणा, कोडगेपणा, वाचाळपणा, चवचलपणा, मठ्ठपणा, दिमाख, ऐट, यापैजाबी अथवा भोळसटपणा व ठकबाजी दृष्टोत्पत्तीस आली असता आपणास हसू येतें. कारण हास्यास्पद असणाऱ्या घटनात आणि वर्तनात आपणास विसंगति, विरचना, अघटित रचना, अव्यवस्था, अनपेक्षित अपुरेपणा अथवा अधिकपणा, अनौचित्य, अस्वाभा विकता, विरूपता किंवा कुरूपता, बेडौलता प्रत्ययास येतात.

दुःखी, निरुत्साहि, बेचैन, ग्लानियुक्त करणाऱ्या भावनाचा निचरा करून, मन प्रसन्न, आनंदित, उत्साही करणें हेंच कार्य हास्य करात असतें. हास्य मनुष्याला कार्यप्रवण करीत असतें त्यामुळेंच बहुधा तो हसवितील अशा घटना, वागणुकी, प्रसंग याच्या शोधात असतो. मात्र हास्यास्पद गोष्टी सुखदायक असतात असें म्हणता यावयाचें नाहीं. त्या हास्याचा विषय झाला, त्यानीं आपल्यास हसविलें म्हणजे शरीरात ज्या शारिरीक प्रक्रिया सुरू होतात त्या प्रक्रियाचा, रक्ताभिसरण वाढवून मनोव्यापारात उत्साह उत्पन्न करण्याकडे रोख असतो अर्थातच उत्साहामुळें मन प्रसन्न, आशावादी, आनंदी होतें

या विधानाला सर्वांनी मान्यता मिळत असली व त्याचप्रमाणे ज्या विशिष्ट प्रकारचीं दृश्यें, घटना, प्रत्यय, प्रसंग, वर्तन ही हास्यकारक असतात, त्याच्या स्वरूपाविषयीं एकमत होऊ शकत असलें तरी हसण्याची प्रेरणा होण्याचे कारण काय या विषयीं एकमत घडवून आणणें कठीण आहे. हास्याच्या मागें प्रेरक शक्ति असली पाहिजे व ती कोणती, तिचें स्वरूप कसें आहे हें आपण शोधून काढलें पाहिजे

माणसाच्या हातून चुका होणारच. कोणीही मनुष्य चुका सपूर्णपणें टाळू शकत नाही म्हणूनच चुका करणाराची आपणास कीव येतें, त्याच्याविषयी अनुकंपा वाटतें व चुकाची नोळखण त्या हसण्याद्वारी नेऊनच आपण करता हास्यामागील प्रेरणेंत, अनुकंपा, सहानुभूति, बधुभाव असतो, असेंच या विषयाचा अभ्यास केलेल्या बहुतेक विचारवतांचें मत आहे. सामाजिक एकरूपता साध्य करण्याचा हास्य हा एक प्रमुख मार्ग आहे. एखाद्यांचें वर्तन, मतें, विचार समाजाच्या वर्तनाविषयींच्या मतांशीं, विचाराशीं जुळती नसतील तर या विषयींची नापसंति हसून व्यक्त केली जाते हें मत आता बहुतेकास मान्य झालें आहे.

यांत्रिक मंदपणा अथवा वेंधळेपणा जेव्हा एखाद्याच्या वर्तनात आढळतो तेव्हा असल्या वर्तनाविषयीं नापसंति व्यक्त करणें हें हास्याचें कार्य आहे. विदूषकाच्या नाकड्यातिकड्या उड्या, अंगविक्षेप, वेडेवाकडे हावभाव, यामध्यें यांत्रिकता, साचेबंदपणा, ठोकळेबाजपणा असतो म्हणून हसू येतें. अर्थातच हसविणारा या सर्व प्रसंगामध्यें अचेतनाचा ठोकळेबाजपणा असतो असें दाखवायचें तर फार ओढाताण करावी लागते. सधिसाधू व्यक्तीचें वर्तन कधी लाचारीचें, तर कधीं मोडगेपणाचें, तर कधीं आढ्यतेचें असतें. प्रसंगानुरूप तें बदलत असतें. त्यात सचेपणा स्वाभिमान नसतो. म्हणून अशा व्यक्तींच्या वागणुकीला आपण हसतो. अशा वर्तनात साचेबंदपणा, यांत्रिक, ठोकळेबाजपणा असतो असें दाखविणें कठीण आहे. स्वाभिमानशून्यता, स्वत च्या व्यक्तीत्वाबद्दलच्या अभिमानाचा अभाव म्हणजेच यांत्रिकपणा असें कदाचित् म्हणता येईल.

हास्यानें समाजाची अथवा व्यक्तीची नापसंति व्यक्त होते, म्हणून सामाजिक नियंत्रणाचें हास्य हें एक साधन आहे, असें बर्गसॉचें मत आहे. या मताला मात्र वाढती मान्यता प्राप्त होत आहे. हास्याविषयीच्या या प्रतिपादनात स्मित आणि हास्य या दोहोंचाहि समावेश आहे हें सहज लक्षात येईल.

आपल्या समाजाच्या रिति, रिवाज, रूढी आपल्या भूमिका घडवितात. कृत्रिम उपायानीं शक्य तितकी छोटी केलेलीं पावलें असणारी चिनी स्त्री आपल्या खेडेगावात चालताना दृष्टीस पडली तर मुलांना, स्त्रियांना, पुरुषांना हसू लोटेल. हीच पावलें चिनी लोकांना मान हसू शकत नाहींत. टक्कल पडल्यासारखें तुळतुळीत डोकें आणि मागें गाठ मारलेली शेंडी दृष्टीस पडताच अलीकडील तरुणतरुणी हंसतात मिशाचे आकडे आज हसवितात, परतु शेंडी आणि मिशा हे एकेकाळीं आदराचे विषय होते. आपल्या भूमिका त्याच्या बाबतींत आता बदलल्या आहेत. ज्याला पूर्वी लोक हसत नव्हते त्याला आपण आज हसतों. आपण ज्याला हसतों त्याला भविष्य, काळातील लोक कदाचित् हंसणार नाहीत.

मुख्य मुद्याची गोष्ट अशी आहे कीं हास्यकारक प्रसगानें सर्वांसच हसू येईल असें नाहीं. हसू अथवा हास्याच्या प्रकारापैकीं कोणत्या प्रकारचें हसू येईल अथवा कोणत्या प्रकारचें हसू येणार नाहीं हें व्यक्तीच्या प्रकृतिधर्मावर, तात्कालिक मनस्थितिवर, प्रसगाकडे पहाण्याच्या दृष्टिकोनावर अथवा मनोभूमिकेवर अवलंबून असतें असें दिसतें. इतपास सर्वांना हसू येईल अशी घटना अथवा प्रसग असू शकतो का याचें उत्तर निश्चितपणें देणें कठीण आहे व निश्चित उत्तर द्यावयाचें तर त्याकरिता सखोल संशोधनच केलें पाहिजे असें दिसतें.

खेळकरवृत्तिची भूमिका अथवा दृष्टिकोन असला तर अप्रसन्न करणारी संवेदना असताही मनुष्य हसतो. ही खिलाडुवृत्ति व्यवहारात जरी अनुभवास येत नसली तरी तिला हास्य या विषयावरील वाङ्मयात फार महत्त्व आहे. अत्याचार, अनैतिक व्यवहार, मारामाऱ्या किंवा खून यासारखे प्रसंग रस्त्यावर घडत असले तर ते थांबवावें असें माणसाला वाटतें. पण रंगभूमीवर तें प्रसंग तो ज्यावेळी प्रेक्षक या नात्यानें पहातो त्यावेळीं अशा घटना त्याच्या मानवतेच्या कर्तव्याला आवाहन करीत नाहीत. तटस्थतेच्या भूमिकेवरून ते प्रसंग पहात असता त्याची दृष्टी स्वाभाविकच कलास्वाद घेण्याची असते आणि कलेच्या व सौंदर्याच्या जाणिवेनें त्याला आनंद होत असतो. कलेचें यश जितकें अधिक प्रभावी असेल तितका त्याचा आनंदही निर्भर असतो. सौंदर्याचें दर्शन जसें ताजमहालात घडतें तसेंच तें क्षुद्र जीवजंतूमध्येंही घडतें. सुरूपता, कुरूपता, भव्यता, क्षुद्रता, सामर्थ्य, दुर्बलता, तेजस्विता, शिथिलता, धैर्य, भित्रेपणा, औदार्य, क्षुद्रत्व, विद्वत्ता, अज्ञान, शहाणपणा आणि मूर्खपणा यांच्यामध्यें जणू काय एक प्रकारची गति असते. गतीची एक चाल असते. त्याचे एक श्रेष्ठ स्वरूप असतें. हें श्रेष्ठत्व ज्या प्रमाणात कलात्मकतेनें त्यांना लाभेल तितक्या प्रमाणात हे स्वभाव विशेष प्रेक्षकांना आनंदित करूं शकतील. हास्यकारणाचीहि हास्याच्या प्रांतातील श्रेष्ठत्वाकडे वाटचाल चालू असते. ज्या प्रमाणात त्याला यश मिळतें त्या प्रमाणात तें प्रेक्षकांना हसवितें.

हास्यकारणाची मीमांसा करतांना प्रथम प्लेटोचें नाव आपल्या डोळ्यासमोर उभें राहतें. प्लेटोच्या पूर्वी हास्यकारणा (Comic element) विषयी सिद्धांत असला तरी आज आपणास त्या विषयीं कांहीच माहिती नाहीं. प्लेटोच्या मताप्रमाणें सर्व जीवन व सर्वज्ञेयता मानसिक आहेत. (All beings as well as all intelligibility is mental.) त्याच्या मताप्रमाणें कांहीं कल्पना (Ideas) व मूल्यें (Values) यांना स्वतंत्रच अस्तित्व आहे. तीं केव्हांहि व कुठेंहि या दृश्य जगतात येतात व त्याच्यावर परिणाम करतात. परंतु तीं या दृश्य जगतात आलीं असलीं तरी त्यांचेवर या जगाचा मात्र उलट परिणाम होत नाहीं. हा सिद्धान्तच प्लेटोच्या हास्यकारणाच्या कल्पनेंत अनस्यूत आहे. प्लेटोला जरी हास्यकारणाचें दृश्य प्रधानत्व मान्य होतें तरीहि पाहणाऱ्याच्या मनावर होणाऱ्या हास्यकारक दृश्याचाच विचार तो मुख्यत करीत होता. 'हास्योत्पादन' (Comic) दृश्यात मुळातच एका तऱ्हेच्या विसंगतीचें अस्तित्व दिसतें हें जरी खरें तरी पाहणाऱ्याला या विसंगतीनें त्याच्या मनावर उत्पन्न होणाऱ्या विरोधी संवेदनांचच महत्त्व वाटतें, असें तो समजतो. अपरिहार्य व भीषण अशी एखादी आपत्ति दुर्दैवानें आली तर पाहणाराला भीति वाटते व त्याला आपल्या व आपल्या संबंधित लोकांच्या रक्षणाची काळजी उत्पन्न होते, पण नंतर एकदम त्याला असें दिसतें कीं, दुर्दैवाची

शक्ति आपल्याला निंदा साधिताना मुळींच बाधलेली नाहीं व दुर्दैवाची बाधा करण्याची शक्ति दुबळी ठरल्याने आपणास आता धोका नाही व या दुर्दैवाच्या निःशक्तपणानें त्याला आनंद होतो. "दुबळेपणानें दुर्दैवाचा मुखवटा घेणें" (Impotence Masquerading as Fate) ही आनंदस्रोत्पादक दृश्यामागची भूमिका आहे, असें प्लेटोचें मत स्पष्ट आहे. याचें उदाहरण मनानें भेकड असणारा एखादा मनुष्य लढाईखोर बनून रंगभूमीवर थयथयाट करतो हे आहे. "मॉन्" नाटकात वॅक्सन मार्स्टनचा मुखवटा चढविलेला दाखविला आहे. त्यातहि हीच कल्पना स्पष्ट आहे.

या प्रतिपादनात मानसिक दृष्ट्या कोणते परिणाम होतात ही बाब स्पष्ट होत नाहीं. दुर्दैवाच्या निःशक्तपणानें उत्पन्न झालेला मानसिक परिणामाचाच शेवट हास्यात झाला आहे. प्लेटोला आनंदस्रोत्पादक दृश्यानें उत्पन्न होणाऱ्या परिणामात एक तऱ्हेचा फसवेपणा आहे असें वाटे. मानसिक संयमातच सुख व सद्गुण साठविलेले आहेत असें तो समजत असावा. आपल्याला जी थट्टा रुचत्ते तीच दुसऱ्या कोणाची केली म्हणजे मात्र आपले मनोरंजन होते, या अयोग्य बाबीनें आपल्या मनात तिरस्कार उत्पन्न होत नाहीं. आपण संयमानें पूर्वी आपलें हास्य दाबलेलें होतें. कारण आपणास लोकांनी विदूषक म्हणावे हें आपणास मान्य नव्हतें, असें प्लेटो सांगतो.[१]

प्लेटोच्या ग्रंथात फारच थोड्या ठिकाणी सुखान्तिकेविषयीं संदर्भ आलेलें आहेत. हास्योत्पादनात केवळ गुलामाचा व परदेशीय लोकांचा संबंध येणें शक्य आहे, असें प्लेटोचे स्पष्ट मत असावें.[२] त्यावेळच्या इतर मोठ्या उच्च दर्जाच्या लोकात हास्योत्पादक दृश्य दिसणें शक्य नाहीं असेंच प्लेटोचें मत होतें.

प्लेटोच्या या सिद्धांतात सुखान्तिका व शोकान्तिका या एकमेकांपासून फार दूर आहेत असें आढळत नाहीं. शोकान्तिकेमध्यें दुर्दैवाची अपरिहार्य क्रूरता व शक्ति दिसून येते. उलट सुखान्तिकेमध्यें दुर्दैवाची अपरिहार्यता उघडी पडते व त्याची शक्ति दुबळी ठरते. आरंभीं मात्र बाह्य रूपात ही अपरिहार्यता व शक्ति सारखींच असते. शोकान्तिकेंतील भीषण परिणाम सुखान्तिकेत टाळले जातात.[३] सुखान्तिकेच दुर्दैवाच्या दुबळेपणानें दिसून येणाऱ्या विसंगतीस महत्त्व असतें. सुखान्तिकेंत एक तऱ्हेचा बौद्धिक भाग आहे, तर शोकान्तिकेंत प्रमुखपणें भावनांनाच अधिक महत्त्व आहे.

---

१ Republic 10 606

२ Laws 7-816-817

३ तुलना Symposium 223

तेव्हा प्लेटोच्या मताप्रमाणें प्रथम भीति, नंतर मुक्तता व शेवटीं भीतीच्या अभावरक्तीतेनें उत्पन्न झालेलें हास्य अशीं हास्याची परंपरा दिसते. सुखान्तिकेंतील प्रसंगाच्या अहारीतीस माणसाविषयी आपणास प्रथम हेवा वाटतो. पण नंतर त्याचा खरा प्रकार आढळल्यावर त्याची बढाई व्यर्थ होती हें आपणास पटते. व मग आपल्याला वाटलेल्या निष्कारण हेव्यानें आपणास आपलेंच हसू येते.

ॲरिस्टॉटल् व प्लेटो ह्याच्या हास्याविषयींच्या मतात फारसा फरक नाहीं. ॲरिस्टॉटल् हा प्लेटोच्या मताच्या विरुद्ध होता ही समजूत खरी नाहीं. सुखान्तिकेच्या बाबतीत त्यानें प्लेटोच्या सिद्धान्तात ज्यादीच सुधारणा केली की, सुखान्तिकेविषयीचा तिरस्कार त्यानें दूर केला. रंगभूमीवर सुखान्तिकेचा प्रयोग करण्याबद्दल तिरस्कार वाटणें शक्य होते, कारण ते नट, गुलाम वा परदेशीय लोक असत. ॲरिस्टॉटलनें हा तिरस्कार शोकान्तिकेच्या विषयातच आहे असें प्रतिपादन केलें आहे. हीन अनैतिक प्रवृत्तींच्या लोकांचें अनुकरण सुखान्तिकेंत होत असते. सुखान्तिकेने दु ख वा भय उत्पन्न होत नसतें. थोडासा किंवा विरूपपणा यांचें हसविणारें दृश्य सुखान्तिकेंत आढळते. ॲरिस्टॉटल्ला हास्योत्पादक विवेचनाची कल्पना बहुधा मान्य असावी असें दिसते.''[1] हें मत त्याच्या (Poetics 87) वर आधारलेलें आहे. ॲरिस्टॉटल्ला ल्हान मुलांचें हास्य आणि मोठ्या माणसांना गुदगुल्यांनी होणारें हास्य यांची कल्पना होती. सुखान्तिकेंतील हास्य हास्यकालाच्या व्यतिरिक्त इतर काळहि व्यापून राहिलेलें असतें व म्हणून तें अव्यापक नसून व्यापक आहे असें त्याचें मत दिसतें. 'काय आहे' यापेक्षा 'काय असावें' यावरच सुखान्तिकेंतील टीका केंद्रित झालेली असते असेंही त्याचें मत (Poetics 2) वरून अनुमानिता येते. सुखान्तिकेंत सुखांतून विवेचन निर्माण होते तर शोकान्तिकेंत करुणा व भीति यातून तें निर्माण होते असें त्याचें मत आहे. मनोरंजन करण्याकरिता श्रम करणें केवळ मूर्खपणाचें आहे, परंतु मनोरंजनाची परिणति गंभीर वृत्तीत होत असेल तर ते मनोरंजन क्षम्य होय, असें तो म्हणतो.[2] गंभीरवृत्ति अंगात बाणण्यास सुखान्तिकेंतील हास्योत्तम सुखान सहाय्य होतें, असें ॲरिस्टॉटल्नें प्रतिपादन केलें.

ट्रॅक्टॅटस् कॉइस्लिनिअनस् मध्यें सुखान्तिकेचा संबंध संपूर्णतया रंगभूमीशीच आहे असें प्रतिपादन केलें आहे. सुखान्तिकेंत वर्णिल्यातरी क्रियेचें अनुकरण केलेलें असते. परंतु सर्व वास्तव क्रियेचें अनुकरण तेथें केलेलें दिसत नसून तें केवळ निवडक क्रियांचेंच केलेलें असतें. सुखान्तिकेंत हें अनुकरण जगतातील अनुत्कृष्ट अपरिणत, हीनगुण, हीनाङ्ग, व्यंगयुक्त (Imperfect) आणि उपहास्य (Judicrous) अशा

1 Jane Cooper-Aristotelian Theory of Comedy, New York 1922, P 131

2 Nichomachean ethics 10 6

नियाचें किंवा नारींचें असत, म्हणूनच सुखान्तिकेंत टीका करता येते. सुखान्तिकेंत नरारगर्भ वा निषेधात्मक विशेष निषेधक किंवा सामान्य निषेधक टीका असती तर ती सपूर्णपणे दूषणात्मक (abuse) ठरली असती, म्हणून विधात्मक, भावरूप धनात्मक व भावमूलक अशी टीका सुखान्तिकेंत केलेली असते. सुख व हास्य यातून भावनांचे विरेचन होत असें प्रतिपादन येथें आहे. सुखान्तिकेंत सर्वच नियमांचें उल्लंघन केलेलें असल्यानें नाट्यनियमांचेंहि उल्लंघन त्यात होत असलेलें आढळून येतें. सुखान्तिकेची भाषा सामान्य लोकांच्या नेहमींच्या वापरातील भाषा असते, तिला शिष्टपणाचा धुरखा नसतो. लोकांची जी बोली तीच सुखान्तिकेतील पात्राची भाषा असते. म्हणून या तर्हेच्या नाटकातून मुळात परभाषा बोलणारी पात्रें तीच भाषा बोलतात, असें ट्रॅक्टॅटसच्या लेखकाचें मत आहे. सुखान्तिकेत टीका आली असल्यानें सुखान्तिकेतील विषयहि बहुधा तत्कालिन किंवा समकालिन असतो. सुखान्तिकेतील लोकभाषा ही या समकालिनत्वाचेंच गमक आहे.

जॉम्ब्लीकसनें (Jamblichus of Chalics) 'जगात ज आहे', त्यापेक्षा 'तें कसें असावे' या आदर्श चित्राचें सूचन सुखान्तिकेंत येतें असें सांगितलें आहे. सौंदर्य काय आहे याचा कुरूपदर्शनानें बोध होतो. व मग सौंदर्याची ओढ निर्माण होते. ग्रीक लोकांना अिहलोकातील सौंदर्याची फार ओढ होती. खिस्ती धर्मज्ञानात या जड जगापेक्षा भावी दुसऱ्या जगामध्ये सौंदर्याचें अधिष्ठान आहे, असें मत पुढें प्रतिपादन केलेलें दिसतें. आपल्या स्वभावातील वाअीट भावना पूर्णपणें नियमित केल्या तर त्याचा स्फोट हानिकारकरीत्या होतो. परन्तु त्याना नियमित न केल्यास मान हळूहळू त्याची तृप्ति होऊन त्या भावनांचें समाधान होतें व त्या शातहि होतात अशा तऱ्हेनें आपल्या भावनांची शुद्धि होऊन त्या आपल्या वश राहून आवेगरहित अशा स्वरूपात त्या नियमित होतात हें विवेचन सत्य असलें तरी सुखान्तिकेच्या मानसिक परिणामाची पुरी संगति या मीमांसेनें लागत नाहीं.

जगात प्रत्यक्षाचा तिरस्कार करणाऱ्या व्यक्तींकडून सुखान्तिकेचा असलाच अर्थ संभवतो. खिस्ती धर्मामधील वास्तववादाची सीमारेषा हीच होती

सीसेरोने आज जे ग्रीक ग्रंथ उपलब्ध नाहींत ते पाहिलें असावेत असें समजायास जागा आहे. सीसिरोला हास्याचा वक्तृत्वाशीं काय संबंध होता हें पहावयाचे होतें. हें जरी खरं तरीहि त्यानें सुखान्तिकेच्या मानसिक बाजूचा विचार केला नसावा असें मानण्यास जागा आहे. सिसेरोच्या मताप्रमाणें हास्याचें क्षेत्र कुरूपतेनें मर्यादित झालेलें होतें. सर्वांना आवडेल अशा रितीनें हें हास्य शब्दातून व्यक्त होतें.........[1]

1 De Oratore 58–235

वक्त्यानें हास्याचा उपयोग आपल्या वक्तृत्वांत किती करावा याचाहि विचार सिसेरोनें केला आहे. "ज्याच्याकडून प्रेमहि करता येत नाही व जें दुःखीहि नाहीत तिच ज्याना शिक्षा ही झालीच पाहिजे असें आपणास वाटत नाही अशा लोकांच्या नैतिक दुर्गुणांत आपल्याला हास्य दिसू शकते." असें तो म्हणतो. सिसेरोनें अपेक्षा भगात सुखान्तिका सामावली आहे असें मत दिले आहे. त्यानें कोटि व हास्य यातहि भेद दाखविला आहे. त्यानें कोट्याच्या वार्तांत सॉक्रेटीसच्या Dialogue of Plato या ग्रंथाचा उल्लेख केला आहे. कोटिनें गंभीर गोष्टीही सुचतात असें तो म्हणतो. सुखान्तिकेचा रोख तींत दाखविल्या जाणाऱ्या अपूर्णतेकडे नसून जगात आढळणाऱ्या अंतिम सत्याचें चमत्कृतीत्या समर्थन करण्याकडे असतो, तींत हास्यास्पद ठरविलेल्या दुर्गुणांशी सद्गुणाचें समर्थन करण्याकडेच हास्याचा कल असतो. सुखान्तिकेमध्य दर्शविलेल्या वाईट चालचलणुकींच्या पेक्षा, सामान्य लोकात हे नेहमी आढळून येणाऱ्या योग्य चालीरीतींकडेच लक्ष वेधलेलें असतें. म्हणूनच सिसेरोनें म्हटले आहे की, सुखान्तिका ही जीवनाची अनुकृति आहे, चालीरीतींचा आरसा आहे व सत्याची प्रतिकृति आहे —

"Comedy is an imitation of life, a mirror of customs" [1]

क्विंटिलियन या रोमन टीकाकारानें हास्याच्या सामर्थ्याचें वर्णन केले आहे. आपल्या इच्छेविरुद्ध आपण कित्येक वेळा हसतो. हास्य हें केवळ आवाजातून आणि शरीराच्या निरनिराळ्या हावभावांतूनच व्यक्त होतें असें नव्हे, तर हसणाऱ्याच्या सर्व शरीरावरही त्याचा परिणाम होतो. जें जें ढोंगानें भरलेलें आहे तें तें सर्व हास्यास्पद आहे असें त्याचे मत आहे. "हास्यकारण वस्तू व शब्द यांत असतें" (The laughter is found in things and words) क्विंटिलियनें हास्याचा विचार प्राय नाट्यदृष्ट्या केला आहे. त्याला वरच्या वर्गांतील लोकांचा अश्लीलतेपासून बचाव करावयाचा होता. त्याच्या मतें खालच्या दर्जाच्या लोकांना हास्याविषयीं अधिक मोकळीक देण्यास हरकत नव्हती.

त्सेत्सेसनें (Tzetzes) सुखान्तिका व शोकान्तिका यातील फरक स्पष्ट केला आहे. शोकान्तिकेत भूतकालातील घटनाचें वृत्त असतें. अर्थात तें आज घडते आहे असें दाखविले गेले तरी त्याचा संबंध भूतकालीन घटनांशीच आहे. उलट सुखान्तिकेंत आपल्या भोंवतीं संभाव्य अशा कल्पित गोष्टींचे चित्र असतें. शोकान्तिकेचा उद्देश शोकभावना जागृत करण्याचा असतो, तर सुखान्तिकेचा उद्देश लोकांना हास्यप्रवृत्त करण्याचा असतो. त्सेत्सेसच्या या मतामध्यें बरेंच सत्य आहे, कारण गतगोष्टींची

1 Lane Cooper, An Aristotelian Theory of Comedy, New York, (922), P 91

भीषणता आपणाला जेवढी पटते वा जाणवते तेवढी तात्कालिक व समकालीन गोष्टींची जाणवत नाही.

त्सेत्सेसूच्या मतानें सुखान्तिकेंत दररोजच्या जीवनाचे चित्र दिसतें (Comedy deals with the affairs of everyday's life) वर्तमानकालानें लोकांचें अधिक मनोरंजन होतें. वर्तमानकालातील, लोकांच्या कल्पना व रीतभाती नदर असतात व भविष्यकालात त्याना सुधारणा करुन दाखविता येते. पण त्या सर्व गोष्टी कल्पित असाव्यात असं त्सेत्सेसचें (Tzetzes) मत आहे. आपल्या जीवनाचा पाया भरभक्कम करण्यास सुखान्तिकेचा उपयोग होतो. शोकान्तिकेनें जीवनाचें सत्य विम्न जातें असें तो मानतो.

गिआम्बाटिस्टा विको (Giambattista Vico) याच्या मते नैतिक मूल्याचे नळकट अधिष्ठान असणाऱ्या सामाजिक तत्वज्ञानात हास्याला मुळींच जागा नाहीं. या जगात गभीरपणे राहणे हेंच मानवाचें कर्तव्य आहे. ज्याना सत्याचें आकलन करण्याची उच्च शक्ति आहे, त्याच्या वागर्तीत हास्यपर वर्तन संभवतच नाहीं. ज्या लोकाना जगाचं पूर्ण आकलन न होता अर्धवट किंवा आंशिक (Partial) आकलन होतें, अशा दुय्यमदर्जाच्या लोकानाच हास्य शक्य होतें. माणसें काहीं गोष्टी उत्तम व काही वाईट समजतात. परंतु ईश्वरास सर्वच गोष्टी चांगल्या वाटतात असें हेरॅक्लायटसचें मत होतें. शातपणानें व सर्व बाजूंनी जीवनाचा संपूर्ण अर्थ समजण्यास ईश्वराचाच दृष्टिकोन हवा, तो मनुष्याजवळ आहे कोठें ? मनुष्याला आंशिक दृष्टिकोनानेंच जगाचें आकलन होतें. म्हणूनच विकोच्या दृष्टिने सर्व माणसे दुय्यमदर्जाची ठरतात.

शारीर विचार केल्यास हास्याची उपपत्ति पुढील प्रमाणें लागते असें ॲडम्सचें मत आहे—

सुसगति आणि योग्यता वा पूर्णता याची अपेक्षा करणाऱ्या माणसापुढे ज्या वेळेस एकदम विसगतीनें भरलेली आणि अयोग्य वा अपूर्ण अशी स्थिति उभी रहाते तेव्हा माणसाच्या संवेदनाना धक्का बसतो. अपेक्षाभगानें त्याचा मेंदू व मज्जातंतू स्तिमित होतात आणि हास्य उत्पन्न होतें.[1]

ईश्वरी अंश असणाऱ्या माणसाना वा साधूना हसू येत नाहीं. पशु या सत आणि मानवेतर प्राणी याच्या मधली कोटि असणाऱ्या मानवानाच हसणे शक्य होतें, असें खरें मानणं, विकोच्या या सिद्धातावरुन भाग पडतें.

---

1 H P Adams, The Life And Writings Of Giambattista Vico, London 1935, Page 179.)

थॉमस हॉब्स् (Thomas Hobbes) म्हणत असे कीं, मनुष्य मूलतः समाजजीवी नव्हता व म्हणून समाजात राहण्याच्या प्रयत्नात त्याला कित्येक गोष्टी मिळत्या जुळत्या करून घेताना फार कठीण वाटलें. त्याला सतत स्वत वर व इतरांवर नवीन नवीन संस्कार करून घ्यावे लागले. व आपल्या भोंवतालच्या लोकांनीं, सामाजिक जीवनातील संकेतामुळें (Conventions Of Social Contact) आपला गैरफायदा घेऊ नये म्हणून त्याला त्यांच्यावर एकसारखें लक्ष ठेवावें लागले या भूमिकेवरून हास्य सुखात्मिकेचा विचार करतो —

" मनुष्याचा एक मनोविकार आहे त्याला नाव नाहीं पण त्याची खूण म्हणजे तो आपला चेहरा वेडावाकडा करतो, त्याला आपण 'हसू' (Laughter) म्हणतो. हें आनंदात्मक असतें. हा आनंद कोटींत (Wit) सामावलेला असतो, किंवा लोक म्हणतात त्याप्रमाणें तो विनोदात (Jest) अंतर्भूत झालेला असतो असें जें म्हटलें जातें तें खरं नव्हे, कारण माणसें, दुर्दैवी घटना आणि अश्लील कृत्यें पाहूनहि हसतात, आणि येथें कोटि किंवा थट्टा हें हसण्याचे कारण नसतें. एखादी गोष्ट जेव्हा शिळी किंवा नेहमीचीच होते तेव्हा त्या गोष्टीमुळें हास्य उत्पन्न होत नाहीं, ज्यामुळें हास्य उत्पन्न होतें ती गोष्ट नवी व अनपेक्षित (New and unexpected) असावी, आपण केलेल्या प्रत्येक चांगल्या गोष्टी विषयीं आपली वाहवा व्हावी असें मानणारे लोक स्वत च्या अपेक्षित असलेल्या कृत्याकडे लक्ष देऊन हसतात, आपण केलेल्या थट्टेत भाग घेऊनहि ते हसतात, अशावेळीं त्यांच्या स्वत मध्यें असलेल्या काहीं एका विशिष्ट सामर्थ्याच्या (ability) आकस्मिक जाणीवेने हास्याचा हा मनोविकार त्यांच्यामध्यें उद्भवतो. दुसऱ्याच्या मानसिक किंवा शारीरिक व्यंगाकडे बघूनहि लोक हसतात, कारण त्याचा शहाणपणा किंवा शक्ति ही सव्यंग लोकांच्या तुलनेनें त्यावेळीं उठून दिसते. लोक थट्टेतहि हसतात. या थट्टेत काहीं नैसर्गिक विकृतींची आपल्या मनास जाणीव होते. ही विकृति आपणास नव्यानें आढळलेली असते. येथें उत्पन्न होणारें हास्य आपली वैयक्तिक उच्चता व आधिक्य यांच्या आकस्मिक जाणीवेनें निर्माण होतें. यात दुसऱ्यांनीं केलेल्या तुलनेंत आपल्यात काहीतरी जास्त आहे असें आपण मानतों यावरून असा निष्कर्ष काढण्यास हरकत नाहीं कीं आपल्या स्वत च्या पूर्वीच्या आणि दुसऱ्याच्या शारीरिक किंवा मानसिक वैगुण्यांशीं तुलना केली असता आपल्यात असलेल्या काहीं एका उच्चतेच्या आकस्मिक जाणीवेतून निर्माण होणाऱ्या आकस्मिक तेजोमयतेंत (Sudden glory) किंवा अवचित आलेल्या प्रतिष्ठेंत हास्याचा मनोविकार उद्भूत होतो......"[1]

1 English works of Thomas Hobbes, London 1839, Vol IV page 45-6

हास्य म्हटल्या जाणाऱ्या मानसिक अंगानाच हॉब्स् सुखान्तिका समजतो, असा याचा अर्थ होतो. यात सुखान्तिकेच्या वस्तुनिष्ठ (Objective) सिद्धांताचा मागमूस नाहीं, केवळ नाममात्रतावादी विचारानें भारलेली अशी सुखान्तिकेची ही उपपत्ति आहे. तिच्यावरूनच हॉब्सला कोटि (Wit) व थट्टा (Jest) यापासून हास्य (Comic) निराळें आहे हें दाखविता आलें, आपण ज्याचा उल्लेख श्रेष्ठतेची भावना (Feeling of superiority) असा करतो त्याचाहि उगम हॉब्सच्या या कल्पनेंत आहे. बाह्य प्रेरणकारणानें उत्पन्न होणारा मानसिक परिणाम म्हणजे हास्य असें हॉब्सचें मत झालें. त्याचा 'आकस्मिक तेजोमयता' हा शब्दप्रयोग आता चिरपरिचित झाला आहे. हॉब्सच्या मनात वस्तुनिष्ठ उपपत्तीची केवळ सूचना आहे. त्याच्या मतें मनुष्य हा सामान्यत समाजविरोधी स्वभावानें युक्त आहे, तरीहि मनुष्याच्या स्वभावास सौम्यता आणणें किंवा स्वभाव मार्दवयुक्त व मधुर करणें हा हास्याचा एक परिणाम आहे, हें हॉब्सला मान्य असावें. माणूस स्वत ला किंवा दुसऱ्याला न दुखविता हसू शकला, तर तें हास्य मनुष्य स्वभावातील विसंगति व असंबद्धता आणि शारीरिक वा मानसिक व्यंगें याचें अमूर्त असें पृथक् केलेलें तत्व ठरतें. अशा वेळीं सर्व माणसें (स्वत च्या स्वभावात विसंगति, असंबद्धता व शारीरिक वा मानसिक व्यंगे असणारींहि) एकत्र व एकदम हसू शकतात. हॉब्सनें हास्य हें लघुत्वद्योतक मानलें आहे.

गॉथ्शेड् (Gothsched) या जर्मन, वस्तुनिर्णयशास्त्र पंडितानें (Metaphysician) सुखान्तिकेची चिकित्सा केली आहे. मनुष्याच्या वर्तनातील अविवेकजन्य आणि शरीरव्यंगजन्य जे जे विशेष आढळतात ते ते इंद्रियद्वारा टिपून घेऊन त्याचा धिक्कार करण्यास समर्थ असलेल्या पृथक्करण बुद्धीस तो हास्यबुद्धि म्हणतो.[1]

मनुष्याची विवेकशक्ति ही सत्याची एकमेव मार्गदर्शक असल्यानें आपल्या बुद्धीस जें जें विसंगत दिसतें तें पाहून आपण हसतों. एका नियामक आदर्शाशी (Norm) तद्वैपरीत्य वा विलक्षण वर्तनाची मानसिक तुलना केल्यानें हास्य उत्पन्न होतें असें तो म्हणतो. मनुष्याच्या वर्तनापुरतेंच सुखान्तिकेचे क्षेत्र, त्याच्या या सिद्धातानें मर्यादित होतें हें ध्यानात घेण्यासारखें आहे कुत्र्याची पिलें हास्य उत्पन्न करीत नाहींत का ? ओढ्याचें, नद्याचें हास्य आपण वर्णन करता ना ? हास्याची गत सभर कल्पना येथें ग्रहीत धरली जाते. यामुळें सुखान्तिकेंत वर्तनातील दोषाचीच संगति लागून कथानकाच्या (Plot) महत्त्वाकडे दुर्लक्ष होतें.

---

1 Comedy in Germany in the First Half of the Eighteenth Century, Oxford 1936, p 13

गॉथ्शेड्च्या कालात युरोपमध्यें मध्यमवर्ग अधिक सबल असून त्याची भरभराटहि होत होती. आणि हा वर्ग सरदार, जमीनदार व भूमिधारी उच्चवर्गांचे चालीरीतींचें अनुकरण करू पहात होता. सरंजामशाहीच्या या उतरत्या काळात त्याच्या व त्याचे अनुकरण करू पहाणाऱ्या उत्कर्षोन्मुख मध्यमवर्गीयांच्या समाजातील वर्तनात एक प्रकारचा विचित्रपणा वाढत होता. गॉथ्शेड्ला, अॅरिस्टॉटलप्रमाणेंच वरच्या सत्ताधारी वर्गांनें सुखान्तिकेचे विषय किंवा मोठे होणें मान्य नव्हतें. आणि पुन्हा सुखान्तिकेला लाभलेला सामाजिक दर्जा, सामान्यांच्या लोकांच्या हातात तो गेल्यानें किंवा ती तद्विषय झाल्यानें पर्याय व्हावा असेंहि त्याला वाटेना म्हणून या वेळेस सुखान्तिका मध्यमवर्गीयांपुरतीच मर्यादित झाली. सुखान्तिकेंत क्षुद्र हास्यास्पद व्यंगें आणि विसंगति दाखविणारे प्रसंग यावेंत असें त्यास वाटे. शून्यमनस्कता, विचित्र लहरी, लोकविलक्षण वर्तणूक इत्यादि गोष्टी तो हास्यास्पद मानी. मध्यमवर्गानें उच्चवर्गीयांचें अनुकरण करताना उत्पन्न होणारे दोष उच्चवर्गी यांच्या वर्तनास नियामक आदर्श मानून गॉथ्शेड् तपासू पहात होता. गर्भित विसंवादाच्या प्रगटीकरणाच्या कौशल्यावर सुखान्तिकेचें श्रेष्ठत्व ठरवावें असें त्याचें मत दिसतें. त्याच्या मतें नैतिक जबाबदारीची पूर्ण जाणीव असेल तेथें सुखान्तिका निर्माण होऊं शकेल. खुळ्या या वेड्या माणसाचें वर्तन हास्यास्पद ठरेल. परंतु त्याला आपणास दोष लावता येणार नाहीं म्हणून तें हास्यकारक नाही असा कांहींसा याचा निष्कर्ष निघेल, परंतु हें म्हणणें संपूर्णपणें टिकण्यासारखें नाहीं. मुद्दाम वेड पांघरून पेडगावला जाण्याचा केलेला पूर्वापार विनोद आपणास ठाऊक आहेच.

गॉथ्शेड्चा शिष्य जे. ओ. श्लेगेल याच्या मतें सत्याचें आदर्शभूत चित्र आपणास सुखान्तिका दाखविते, त्याचा प्रत्यक्ष जीवनाशी निकट व समर्पक जोड बसत नाहीं, घटनांचा किंवा वस्तूंच्या आदर्शांचा विचार त्या कथा असल्यात याकडे लक्ष देऊन सुखान्तिकेंत व्हावा असें तो म्हणे. सुखान्तिकेंचे जे नैतिक परिणाम होतात असें गॉथ्शेड् म्हणत असे ते श्लेगेलला मान्य झालें नाहीत. श्लेगेलनें नैतिकापेक्षा सामाजिक परिणामावर भर दिला. सुखान्तिकेचे परिणाम समाजाच्या सर्व थरावर होतात असें तो म्हणे. तो स्वत: मध्यमवर्गीय होता हें लक्षात घेण्यासारखें आहे.

कॅंट (Kant) च्या मतें "एकाएकी निष्फळ होणाऱ्या ताणलेल्या (किंवा मिणलेल्या) अपेक्षेपासून उद्भवणारी स्थिति, म्हणजे हास्य

An affection arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing*—Kant's

* Kant's Critique of Aesthetic Judgement, trans J. C Meredith Oxford 1911, P 199

(laughter) होय." आपण एखाद्या परिणामाची अपेक्षा करीत असतो, त्यावेळीं एका तऱ्हेच्या भारावलेल्या स्थितींत असतो, आणि तो परिणाम घडून आला नाहीं म्हणजे हास्य निर्माण होतें. या सिद्धांतात सत्य आहे हें खरें, पण यात सुखान्तिकेचें (Comedy) चें पृथक्करण नसून केवळ हास्याचें आहे. ही निष्पत्ति शारीरिक आहे किंवा नाहीं याविषयी कँटनें काहींच म्हटलें नाहीं. विनोद (humour) हा हास्यानें उत्पन्न होणाऱ्या प्रसन्न मन स्थितिशीं स्पष्टपणें जुळत आहे. कांहीं विशिष्ट तत्वावर अवलंबून असणाऱ्या परंतु सरळ मार्गानें न जाणाऱ्या पद्धतींनीं, प्रत्येक वस्तूचा विचार होताना मनाची जी एक विशिष्ट मनोवृत्ति असते, ती वाटेल तेव्हां उत्पन्न करणाऱ्या शक्तीस विनोद म्हणतात. म्हणजे त्याच्या मतें वस्तूंचे उलथें पालथें, उरफाटें सुरफाटें किंवा गोंधळाचें जें अवलोकन (Topsy turvy view of things) तें विनोदामुळें घडून येतें, पण हें केव्हां शक्य आहे? तर ज्यावेळेस वस्तु कशा असाव्या याचा विचार केल्यावर सध्या त्या उरफाट्या आहेत असें आढळेल तेव्हां कॅटम "एकदम निष्फल होणाऱ्या ताणलेल्या (किंवा शिणलेल्या) अपेक्षेपासून उद्भवणारी निष्पत्ति" म्हणजे हास्य असें जेथें म्हटलें आहे त्याच्याचपूर्वी त्यानें—"मन पूर्वक गदगदा हालविणारे हास्य उत्पन्न करणाऱ्या कोणत्याही गोष्टींत विसंगत असें काहीतरी हवेंच कीं ज्याच्या नुसत्या आकलनानें बुद्धीस मुळींच आनंद होणार नाहीं."

"Something Absurd (Something in which, therefore the undertaking can of itself find no delight) must be present in whatever is to raise a hearty convulsive laugh"

या वाक्यावरून वस्तुनिष्ठ प्रेरणेची व्यक्तिनिष्ठ प्रतिक्रिया म्हणजे हास्य असा अर्थ निष्पन्न होतो. ताणलेल्या अपेक्षेचा आकस्मिकपणा विरोध उत्पन्न होण्यासाठीं हे अध्याहृत धरणें अवश्यच आहे. या अपेक्षेची निष्फलतेंत होणारी परिणति आणि तदुत्पन्न निराशा प्रत्यक्षात आढळणाऱ्या उणिवांच्याकडेच बोट दाखवितात. कांहीं गोष्टी अशा प्रकारच्या असाव्यात अशी जी अपेक्षा ती, त्या वस्तु तशा आढळल्या नाहींत तर सफल होत नाहीं, ही बाब महत्त्वाची आहे. ज्याची थट्टा सुखान्तिकेंत होते ती विसंवाद, दुष्टपणा किंवा अरिष्ट (Evil) आणि कुरूपता या विद्रूपपणा यामुळें उत्पन्न होणारीं चुकीचीं मूल्यें हीं या असफलतेतूनच निर्माण होतात. म्हणजेच जसें असावें व जसें आहे त्यातील परस्पर विरोधात सुखान्तिकेचा जन्म होतो असें म्हणण्यास प्रत्यवाय नाहीं.

हर्बर्ट स्पेन्सरचें मत कँटसारखेंच आहे. पण स्पेन्सरचें मानसशास्त्रापासून शरीर शास्त्रापर्यंत सुखान्तिकेच्या सिद्धांताची प्रगति मान्य केली आहे. एखाद्या महत्त्वाच्या या मोठ्या वस्तूच्या दर्शनाची अपेक्षा करणाऱ्या आपल्या मज्जातंतूची शक्ति जेव्हां कमी महत्त्वाच्या किंवा लहान वस्तूच्या दर्शनात कुंठित होते तेव्हां हास्यानें तिचे

उपशमन होतें. याचें वर्णन स्पेन्सरने उतरती विसंगति (descending incongruity) असें केलें आहे.[१] कारण लहान वस्तूचें दर्शन होईल अशी अपेक्षा असताना मोठी या महत्त्वाची वस्तू दिसली तर तेथें उलटा क्रम दिसून हास्य उत्पन्न न होता विस्मय (Wonder) उत्पन्न होतो.

ऑर्थर शोपेनहॉवरच्या मनावर प्लेटो व कँट याचा बराच परिणाम झाला असावा हें स्पष्ट आहे. त्याच्या मतें "वस्तूचें इंद्रियज्ञान व तिच्या गुणधर्मांचें बौद्धिक (abstract) आकलन यातील विसंगती" हेंच हास्याचें कारण आहे. धर्मविचार ज्ञान हें इंद्रियज्ञानाच्या जवळ जवळ येतें, परंतु त्या दोहोंचें ऐक्य नसतें. काहीं एका विचारात व प्रत्यक्षातील वस्तुमात्रात जो संबंध आहे असें आपण मानवों त्या विचारात व प्रत्यक्षात जी विसंगति एकदम दृष्टीस पडते तेंच नेहमीं हास्याचें कारण असते, हास्य हें या विसंगतीचें असतें.[१]

या मतास मनातील विचार व प्रत्यक्ष याचा संबंध उत्पन्न होऊन त्याविषयीं प्रथम मनाचा निश्चय आणि नंतर अपेक्षाभंग होण्यास लागणारे जे वस्तुनिष्ठ प्रसंग ते आगंतुक व गौणच मानले आहेत. नायट्रस ऑक्साईडनें परिणाम झाल्यावर माणसाना विचार व प्रत्यक्ष यास भेद करता येईल काय याचा विचार येथें मुळींच अंतर्भूत होत नाहीं. हास्याविषयींच्या त्याच्या आणखी एका ठिकाणच्या विवेचनात पुढील विचार आढळतो —"पहिल्या गणातील (गण=अनुमान वाक्य प्रकार) (न्यायशास्त्रातील) अनुमानानें हास्यकारण उमगतें (Syllogism in the first figure) यातील साध्यप्रमाण (major) निर्विवाद असते, परंतु पक्षप्रमाण (minor) अनपेक्षित (unexpected) असते. यावरून निघणाऱ्या सिद्धान्तास लागणारा पहिला गण (First figure) हेत्वाभासानेंच खरा म्हणावा लागतो, आणि यामुळेंच निघणारी अनुमिति ही हास्यास्पद होते (पृ. २७१). शोपेनहाव्हेरच्या मतात सत्यास पुष्कळच आहे. परंतु मांजरीचीं पिलें खेळत असताना दुधाचें भांडेंच पालथेंच करितात आणि त्यानें आपणास गमत वाटते आता समजा तेथें कोणी प्रत्यक्ष हजर नाहीं, मग या परिस्थितींतच हास्याची बीजं नाहींत असें आपणास म्हणता येईल काय? कारण कल्पना व वस्तुप्रत्यक्ष यातील उपस्थितीचा हा अंश अनावश्यक आहे, असेंच म्हणणें प्राप्त आहे. जें दिसतें तें सत्यच असते. त्यावर आपण विचार करितों व प्रत्यक्षाशीं त्या विचाराचा मेळ बसत नाहीं. यामुळें बुद्धीला प्रत्यक्षाचीं अनंत विविधता आणि अतिसूक्ष्म विशेष ध्यानात घेता येत नाहींत, म्हणून बुद्धि कोती ठरल्याचा आनंद हास्य निर्माण करतो. (पृ. २७९–८०) या शोपेनहॉवरच्या

१ The World as will and Idea tran
London, Vol 1, P 76

अनुमानात विरोध दिसतो. विचार व बुद्धीचा कोतेपणा याचा मेळ असत नाहीं हाच तो विरोध होय. वुइल्यम हॅझलिट (William Hazlitt) म्हणतो कीं, मनुष्यप्राणीच फक्त हसतो व रडतो. वस्तु कशा आहेत व त्या कशा असाव्यात यातील फरक फक्त माणसालाच जाणवतो. (पृ. १). पुढे तो म्हणतो कीं, हास्यकारण हें वस्तु व अपेक्षा यांतील विसंगतींत सापडतें (पृ. ४). यातील वस्तुनिष्ठ (Objective) आणि स्वानुभाव्य (Subjective) या दोन्ही मतांतील घोंटाळा तसाच कायम राहातो हें तज्ज्ञास सांगणें आवश्यक नाहीं.

जॉर्ज मेरेडिथ (George Meredith) या कादंबरीकारानें त्याच्या भोंवताल्च्या लोकांत दिसणाऱ्या तात्कालिक व्यंगावर टीका केली. पण ती त्यानें वरवरच्या आणि कमी महत्वाच्या गोष्टींवरच केली. मेरेडिथनें आपल्या Essay on Comedy मध्यें आपल्या हास्यविषयक कल्पना मांडल्या आहेत. त्याच्या मतानें सुखान्तिकेची वस्तु होण्यास आणि तिचें सौंदर्य अनुभवण्यास सुसंस्कृत स्त्रीपुरुषांचा समाज ही सुखान्तिकेची प्रथम व आवश्यक बाब आहे. स्त्रीपुरुषांत फार विषमता असणें सुखान्तिकेला मानवत नाहीं, सुखान्तिकेच्या लेखकाला चंचल (giddy) समाजाचा अर्धवट रानटीपणा आणि सक्षुब्ध भावनेचे काळ आवडत नाहींत. त्याचप्रमाणें ज्या समाजांत बौद्धिक चळवळ समतोल प्रमाणांत नाहीं त्या समाजांत मनाला उद्देशून बोलणाऱ्या लेखकाची मतें तरी लोकांना समजतील का अशी शंका मेरेडिथला येते. (पृ. २).

मेरेडिथच्या या प्रतिपादनांत सुखान्तिकेचें क्षेत्र सुसंस्कृत अशा वर्गापुरतेंच मर्यादित होतें आणि म्हणूनच या मतावर एकोणिसाव्या शतकाची छाप स्पष्ट दिसते. मेरेडिथला सुखान्तिकेच्या वस्तुनिष्ठतेची आणि गुणदोष विवेचकतेची कल्पना होती, सुखान्तिकेंत समकालीन व विद्यमान किंवा रूढ वा प्रचलित विषयावर टीका केली जाते हेंहि मेरेडिथला मान्य होतें. पण या मर्यादित वर्गांतून हे हास्यविषय कसे निर्माण होतील ? मेरेडिथला स्वतःला या मर्यादेची कल्पना आलीच होती. (पृ. ७९-८०) यामुळेंच मेरेडिथची ही सुखान्तिकेची कल्पना मिळमिळीत ठरते. पुरुषस्त्रियांमधील समानता व सुखान्तिका याचा संबंधहि फारसा पटण्यासारखा नाहीं. अर्थात् सुसंस्कृत समाज व सुखान्तिकेची सौंदर्यानुभूति याचा संबंध न नाकारतांहि हा संबंध स्पष्ट होत नाहीं, कारण तीं एकमेकांवर अवलंबून आहेत असा निष्कर्ष कदापि काढता येण्यासारखा नाहीं.

हेन्री बर्गसॉंच्या (Henri Bergson) मताप्रमाणें सुखान्तिका ही जीवनावर आलेल्या यांत्रिकतेच्या जाणीवेवर अवलंबून असते (Comedy depends upon

---

१ Lectures on the English Comic Writers, New York, 1845, P 1

something mechanical encrusted on the living)[1] ही जाणीव एखाद्या चौरस्त्यावरली असून तेथून कल्पना विविध दिशाना फाकते. "जीवनावर आलेल्या यान्त्रिकतेची जाणीव" हें बर्गसॉन्च्या सिद्धान्ताचें ब्रीदवाक्य आहे.

या सिद्धान्तात मानवविश्वापलीकडे हास्य असूच शकत नाहीं हें अग प्रथम अभिप्रेत आहे. हें मत मान्य करणें दुरासद आहे, सृष्टींत सुखातिन्केचें अस्तित्व असू शकते. केवळ दातानीं किंवा नखानीं प्राथमिक जीवसृष्टींत आक्रमण होत असे. याच तऱ्हेच्या आक्रमणाचा आजचा उत्क्रान्तिक्रमातील अवशेष म्हणजे शाब्दिक वैर आणि आक्रमण होय, आणि हें मत खरें असल्यास कुत्रा किंवा वाघ याचे नख्या परजणें हीहि एक तऱ्हेची सुखातिका ठरेल या मताचे समर्थन येथें केलेलें नाही केवळ बर्गसॉन्च्या सिद्धान्ताची मर्यादा त्यानें स्पष्ट होते.

बर्गसॉन्च्या सिद्धान्ताचें दुसरें अग म्हणजे मानवी शरीर व यन्त्र याची कोणतीहि तुलना हास्य उद्दीपित करते, हें होय. "शरीरानें जर यन्त्राचें सचलन होत असेल तर मानवी शरीराची ठेवण, हावभाव व चलनवलन यानीं हास्य उत्पन्न होते. (पृ. २९) हें मत अर्थातच खरें ठरतें; बर्गसॉन्च्या वस्तु-निर्णयवाद शास्त्रात (Metaphysics) कालास मूलभूत सत्य मानलें आहे.

सजीव सृष्टि निर्जीव वस्तूपेक्षा अधिक परिवर्तनशील आहे ही गोष्ट स्पष्ट आहे. कालास अधिक प्राबल्य देणाऱ्या सजीव वस्तूचा प्रचड परिवर्तनकारक सामर्थ्यास विरोधी अशा कालहीन, शाश्वत, उपरिवर्ती, मृत यान्त्रिक, (automatic) व निर्जीव अशाहि वस्तू आहेत. परिवर्तनशील सजीव यान्त्रिक झालें असें समजणें किंवा सजीव सृष्टि यान्त्रिक सृष्टीप्रमाणें आहे त्या स्थितीत धरून ठेवणें हें हास्य कारण आहे असा निष्कर्ष बर्गसॉला अभिप्रेत असावा.

कालाच्या सपाट्यात एखाद्या कालातील चालीरीती, वा सस्था सर्व नाहींशा होतात हेंच तें हास्यकारण होय. आता काल हेंच मूलभूत व श्रेष्ठ सत्य आहे ही गोष्ट खरी कीं खोटी या चर्चेंत येथें शिरण्याचें कारण नाहीं, परतु शाश्वत सत्य व मूल्यें काहीं अनुमानात चिरस्थायी आहेत असें आपण मानतो, सतत समान गतीनें वाहणाऱ्या काल प्रवाहाच्या दृष्टीनें पाहिल्यास सर्व वस्तुगत वैशिष्ट्यें केवळ मानसिक व स्वैर आहेत असें या सिद्धातात मानावे लागते, येथेंच खरी अडचण आहे.

आता शरीरशास्त्र व शरीरविच्छेदनशास्त्र यावरून सजीव शरीराची साधन योजना यन्त्रसदृश आहे ही गोष्ट आपणास नाकारता येणार नाहीं. आणि प्रत्येक यन्त्ररचनेला हेतू असतो हेंहि अमान्य करिता येणार नाहीं. अधिकात अधिक म्हणजे

1 Henri Bergson Laughter trans Brereton and Rothwell, New York 1928, P 37

सजीव शरीर हें जड भौतिक यंत्राचा एक उच्चतर प्रकार आहे असें मान्य करिता येईल. परंतु उच्च वा नीच सर्व यंत्ररचनेला हेतू हा आहेच. पुन्हा सत्यता ही उच्चतर कोटींत आहे वा नीचतर कोटींत आहे हें म्हणणें मानणें कठिण आहे. दोन्हीहि सत्य आहे.

बर्गसॉनें पुनरावर्तन (repetition), उत्क्रमण (inversion) व श्रेणींचें परस्पर व्यतिकरण (reciprocal interference of series) या तीन गुणांनी सजीवाचा यांत्रिकापासून भेद दर्शविला आहे. हे तीन गुण शोकान्तिका व (Light comedy) प्रहसनात्मक सुखान्तिका यानाही लागू होतात

यांत्रिकतेचें जीवनावर आवरण पडत नाहीं कारण कालाची गति थांबविता येत नाहीं. असें जर म्हणावयाचें असेल तर 'जें आहे' (What is) याचें जें असाव (What ought to be) ह्या आदर्शांत रूपांतर होणें कालदृष्ट्या मदगतीचे होईल. प्रत्यक्ष हें मर्यादा घालतें, व प्रत्यक्षाची व्यवस्था ही अपुरी व अभिव्याप्तिपूर्ण (inclusive) नाही, कालदृष्ट्या सर्व हास्यात सजीवता आढळते, कारण काल व प्रत्यक्ष हीं विचित्ररीतीनीं परस्परबद्ध होतात ही बर्गसॉंची उपपत्ति कित्येक दृष्टिनीं समाधान देणारी आहे.

सुखान्तिकेत सर्वसाधारणावर व सर्वसामान्याचा विचार येतो. इतर कला ह्या अधिक पृथगात्म असतात. शोकान्तिकेंतहि भावनामार्फत एकतत्त्वेचे साधारणीकरण होतें, परंतु तरीहि शोकान्तिकेंतील सकेत पृथगात्म असतात. इतर नाटकापेक्षा सुखान्तिका ही बरीच प्रत्यक्ष जीवनासारखी आहे.[1] पुन्हा बर्गसॉं म्हणतो कीं लोक मानसिकदृष्ट्या तुटकपणें राहात असतील तर हास्याचा उपभोग घेता येणार नाहीं.

न्याय्य क्रमाची उलटापालट झाल्यास हास्यकारण निर्माण होतें असेंहि त्याचे मत आहे. ज्यावेळेस नैतिक विचाराऐवजीं भौतिक विचारांचें स्थापन होतें त्यावेळीं हास्य उत्पन्न होतें. मानसिक घटनांचें पृथक्करण शरीरशास्त्रावर आधारुन केलें तर असेंच हास्य उत्पन्न होईल.

बर्गसॉंच्या विचारास वस्तुनिष्ठतेचें आवरण असले तरी पुरी वस्तुनिष्ठता त्यात दिसत नाहीं असें म्हणणें योग्य ठरेल. क्रोचे म्हणतो कीं सुखान्तिकेंत व्यंगदर्शनानें प्रथम राग येतो, परंतु ज्याला आपण महत्त्व देत होता त्या प्रत्यक्षवस्तुबोधाच्या (Perceptism) पूर्वकल्पनेंत कोंडलेल्या आपल्या शारीरिक शक्तींच्या शिथिलीभवनानें अधिक आनंद लागलीच उत्पन्न होतो. (The comic is the displeasure arising from the perception of a deformity immediately followed by a greater pleasure arising from the relaxation of our physical

1 J Feibleman In Praise of Comedy Chap III Page 136

forces which were strained in anticipation of a perception whose importance was foreseen.[1]

या क्रोचेच्या मतात प्लेटोपासून कँटपर्यंतच्या सर्व मताचा सारांश आलेला आढळतो. याला आपण "श्रमपरिहार" (relief) सिद्धांत म्हणूया. या सिद्धांतानुरूप सुखान्तिका ही मानसिक ठरते. ज्यावेळेस काही एखादी गंभीर परिस्थिति वाटत होती तितकी गंभीर नाही असें आपल्यास आढळतें तेव्हा त्या मानसिक ताणापासून आकस्मिक अशी जी आपली सुटका होते त्यामुळें हास्य उत्पन्न होतें. काही वेळपर्यंत स्तंभित झालेल्या मानसिक शक्ति मोकळ्या होऊन तें हास्य निर्माण होतें.

या सर्व प्रतिपादनात सुखातिका मानसिक आहे अशी समजूत आहे, ती सर्वस्वी खरी नाहीं. हा सिद्धांत काहीं एका मर्यादेपर्यन्तच मान्य करणें शक्य होईल. या सिद्धांतामागची दुसरी समजूत अशी दिसते कीं जगाचा प्रत्यक्ष वस्तुबोधहि शक्य आहे, पण खरें म्हणजे बाह्य जग आणि त्यापासून मुळातच भिन्न असलेलें मन याच्या क्रिया प्रतिक्रिया येथे गृहीत धरल्या आहेत. हास्य हा मानसिक प्रक्रियेचा शारीरिक पर्याय आहे. त्याच्या पुढील प्रतिपादनात त्याने पूर्वीच्या दुसऱ्याच्या भूमिकामधील दोष दाखवीत शेवटीं म्हटलें आहे कीं ह्या व्याख्याचा विचार गंभीरपणें करू नये, कारण, त्या व्याख्याच एखादे वेळेस हास्यास्पद ठरावयाच्या. सुखान्तिकेतील हास्यकारणाचें पृथक्करण करणें आपल्याला शक्य नाही असा याचा अर्थ करणें भाग पडेल. पण तसें करणें *मानवी बुद्धीनुरूप नाहीं. आपण* असें म्हणूया कीं पृथक्करणास केवळ नुकताच प्रारंभ झाला आहे, व निराश होऊन हें पृथक्करण कार्य सोडून देण्याचें काहींच कारण दिसत नाहीं.

प्रो. इ. एफ्. कॅरिट यानीं "A Theory of the Ludicrous"[2] या आपल्या लेखात सुखान्तिका हा सौंदर्य शास्त्रीय भाग आहे असें दाखविलें आहे. हास्यास्पद गोष्टी मानवी मापनदंड धरून तशा ठरविल्या जातात. हास्यास्पद गोष्टींत आपल्याला प्रतिकूल किंवा आपल्यापेक्षा हीन गौण वा निकृष्ट असें काहीतरी असते असें प्रोफेसरसाहेब सांगतात. (पृ. ५५४) हास्याचें स्वारस्य समजावून घेण्यात सौंदर्यवादी दृष्टिची खरी परीक्षा असते व त्या दृष्टिची कसोटी लागते (पृ. ५५७) आपणासमोर विसंगति एकदम दिसते, व कुरूप किंवा सौंदर्याशी विसंगत असें काही आढळलें कीं आपल्यास असमाधान वाटतें आणि या असमाधानास आपल्यापासून वा दुसऱ्याकडून धाऱ्यना मिळाल्यावरच आपणास सौंदर्यभावनात्मक समाधान मिळू शकतें. (पृ. ५६३).

1 B Croce, Aesthetic, trans Ainslee PP 148–51
2 In the Hibbart Journal Vol xxi (1923) P 552.

या सिद्धान्तात क्रोचेच्या मनाचे प्रतिध्वनी आपणांस स्पष्टपणें आढळतात हें सांगणें नको. पण यात असमाधानाच्या वाच्यतेस जें महत्व आहे तें या सिद्धान्ताचा मध्यबिन्दू आहे. कुरूपतेंत विसंगति असल्यानें आपण दुखावतो आणि ज्यावेळेस आपण तें हवें तेवढें सुंदर करू शकत नाहीं किंवा त्यात तसा बदल घडवून आणण्यास आपण असमर्थ असतो तेव्हाच आपण हसू लागतो.

सर्व विनोदी लेखकांनीं आपापली विनोदाची कल्पना कोणत्या ना कोणत्या तरी रूपात स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे. असा प्रयत्न मॅक्स इस्टमन् याच्या पुस्तिकेंत आहे.[1] हें पुस्तक विनोदी पद्धतीनेंच लिहिलेलें असून इस्टमन्नीं आपला सिद्धान्त कांहींसा सभाळूनच मांडला आहे.

आपण स्वत विनोदीवृत्तींत असलों म्हणजे कांहीं कांहीं गोष्टी आपणास विनोदी वाटू लागतात, अशा वेळेस आपल्यास न आवडणाऱ्या, अप्रिय असणाऱ्या व विसंवादी वाटणाऱ्या गोष्टींत आनंदकारक व भावनात्मक दृष्ट्या उत्कट रसवत्ता येते व हास्य उफाळून येतें (पृ. ८) बालिश मनोवृत्तीला नैसर्गिक अशी विनोदी वृत्ति आहे, ही मनुष्याच्या निरनिराळ्या वयात निरनिराळ्या परिमाणात आढळून येते (पृ. ३) हें रोनटचें विधान आपण मान्य करू शकतों कारण भीति, शोक, राग इत्यादि भावनासुद्धा अशाच बालवृत्तिसुलभ आहेत. इस्टमन्च्या इतर प्रतिपादनात असावी तेवढी पृथक्करणाची खोली आढळत नाहीं असें म्हणणें प्राप्त आहे. या इस्टमन्च्या सिद्धान्तात क्रीडावृत्ति गृहीत धरली आहे. लुडोविचि व फ्रॉईड यानीं विनोदामागें गुप्त असलेली आक्रमणवृत्ति कारणात्मक मानिली आहे, तर इस्टमन् क्रीडावृत्तीस कारण मानतो आता क्रीडावृत्ति ही मूळचीच क्रिया असेल, कदाचित् प्रतिक्रियाहि असेल. म्हणूनच इस्टमन्चें पृथक्करण पुरेसें वाटत नाहीं. हॉब्स किंवा कँट यानीं पण आपण भीतीसहि न भिता हसू शकतो असें म्हटलें आहे तेंच रहस्य इस्टमनन्लें कांहींसें वाङ्मयीन दृष्ट्या उदाहरणें देऊन सांगितलें आहे इतकेंच. त्याची उदाहरणें मात्र बहुमोल आहेत.

स्टीफन् लीकॉकनें आपल्या पुस्तकात[2] यासबंधीचा आपला सिद्धान्त मांडला आहे. लीलॉक हा स्वत विनोदी लेखकहि होता, त्याच्या लेखनात त्या वेळच्या चालीरीतींवर टीका आलेली असली तरी ती अत्यंत उथळ आहे. मध्यम वर्गाच्या दंभावर त्यानें कोरडे ओढले आहेत. परंतु लीकॉकला कांहीं कांहीं मूलवर्ती गोष्टींत फरक झालेला पहावतच नाहीं. यामुळें "जें आहे तेंच" जें असावें' तसेंच आहे अशी त्याची भावना होते,

1 Max Eastman-Enjoyment of Laughter—New York 1936 Seinon and Schuster

2 Stephen Leacock, Humour Its Theory and Technique Toronto 1935 Dodd, Mead, Page 11

आणि म्हणून त्याला 'जसें नसावें' तसें 'जें आहे' तें अनयप्याइतपत होणारें भयंकर सामाजिक परिवर्तन त्याला अजिबात मान्य होत नाहीं.

रोमन्स लोकाना रथ व रथातील उतारू याचा चक्काचूर झालेला पाहण्यात आनंद वाटत असे, आज आपणास झुलत्या काठीवरून (Tarpeze) वरून पडणारा विदूषक पहाण्यात आनद वाटतो! म्हणून आपण मूर्तेपासून सोंगाढोंगापर्यन्त प्रवास करून मानवत्वाचा उद्धार केला काय! "जसें आहे किंवा हवें" त्यापेक्षा ज्या वस्तूचा न ओळखू येण्याइतपत चक्का चुराडा होऊन बदल झाला आहे किंवा जें जसें नसावें असें आपणास वाटतें या दोहोंमधल्या विरोधावरच हास्याची मदार आहे. (पृ. ११) जगात आढळणाऱ्या गोष्टी आदर्श स्थितींत आहेत आणि त्यात परिवर्तन करणें म्हणजे त्या कशा नसाव्या अशा करणें होय हा निष्कर्ष मान्य होईल काय?

लीकॉकनें पुढें लिहिताना हास्य म्हणजे आपल्या जीवनाचें चिंतन व निवरण आहे व त्याचें मूळ जीवनातील विसंगतींतच आहे. (पृ. १५) दुसऱ्या एका पुस्तकात[1] लीकॉकनें म्हटलें आहे कीं हास्य म्हणजे "जीवनातील विसंगतीचें सात्विक चिंतन आणि त्याचीच कलात्मक अभिव्यक्ति होय." (पृ. १)

यावरूनहि लीकॉकला जुना जमानाच पसंत आहे आणि त्यातील कांहीं कांहीं आवडत्या गोष्टी कायम राहाव्या अशीच त्याची इच्छा व्यक्त होते असें वाटतें.

पण आजपर्यन्तच्या एकंदर विनोदी वाङ्मयावरून हा सिद्धान्त हास्याचें मूळ सागत नाहीं असें म्हणणें भाग पडते.

सिग्मंड फ्रॉईडनें आपल्या ग्रंथात[2] हास्यावर आपलीं कांहीं मतें व्यक्त केलीं आहेत. त्यानें बहुतेक सागाडा लिप्सच्या (Lippe, Comik and Humour) या ग्रंथावरून घेतल्याचें मान्य केलें आहे. त्यानें म्हणजे कोटीचा विचार केला आहे. तो म्हणतो...Wit is 'essentially the subjective side of the comic, i e it is that part of the comic which we ourselves create which colours our conduct as such (पृ. ४). कोटि ही हास्याचें आत्मानुभाव्य स्वरूप होय असें सागण्यात फ्रॉईडनें लिप्सच्याच मताचा अनुवाद केला आहे. त्याप्रमाणेंच मानसिक श्रमाचें जें तत्व लिप्सनें सांगितलें आहे, फ्रॉईडनें आपल्या मुक्तता (Relief) सिद्धातानें आणि रचनासाधनानें (Aggression Mechanism) होतें, व त्यातून हास्य उत्पन्न होतें या प्रतिपादनात त्याची री ओढली आहे.

---

1 Humour and Humanity New York 1938 Holt Page 1

2 Sigmund Freud Wit and Its Relation to the Unconscious London, No date

फ्रॉईडनें सर्व चुटक्यांतून किंवा कोट्यांतून (Witticisms) प्रतिवस्तुनिर्मिति बरोबरच एक तन्हेचें दृढीकरण झालेलें दिसतें असें म्हटलें आहे. (The process condensation with substitutive formation is demonstrable in all witticisms.) शब्दरूप कोटींत (Word-wit) शब्दांची अशी अपूर्व घनता किंवा दृढीकरण झालेलें आढळतें. पण फ्रॉइडनें एक (Thought-Wit) विचारात्मक विनोद असूनहि निराळा प्रकार मानला आहे. म्हणजे प्रत्यक्ष विचारांनीं व विचारांच्या अभिव्यक्तीनें होणारा असे दोन प्रकार तो येथें करतो. विचारात्मक विनोदाचें स्वप्न घटनेशी साहश्य आहे असें तो मानतो. आशय व अभिव्यक्ति (Contint and Manner) यांवर तो हा भेद आधारतो. येथें साध्य व साधन यांचा गोंधळ स्पष्टच आहे; आणि म्हणून हे दोन प्रकार मान्य करणें कठिण आहे. शब्द हेंच ध्येय ठेवून केवळ शब्दांवर कोट्या करणें हा एक भाग व इतरत्र कांहीं 'जडवस्तू' हेंच ध्येय असतें. कधीं कधीं भेटींत भाषेमार्फत हास्य उत्पन्न होते, तर कधीं कधीं केवळ हावभाव व शारीरिक हालचालींनीं हास्य उत्पन्न होते. या साध्य साधनाचा घोंटाळा फ्राइडच्या प्रतिपादनात आढळतो.[1]

कोटीनें आनंद साध्य होतो. आपल्यास हवे ते समाधान मिळण्याकरिता आपण मानसिक सामुग्रीचा उपयोग न करितां कोटीला तें कार्य करूं देतो. (पृ. ११७); कोटीमुळें आपल्यावरचें नियंत्रण आपण झुगारून देऊं शकतो आणि इतर रीतींनीं न मिळणाऱ्या अलभ्य अशा आनंदाचीं साधनें आपण उपलब्ध करून घेतो. (पृ. १५०); मनावरचे निरोधन नाहींसें करून आनंदाचे बंध सोडणें हा कोटी करण्याचा मुख्य उद्देश आहे. (पृ. २०६) अशीं मतें फ्राइडनें वेळोवेळीं आपल्या या प्रबंधात मांडलीं आहेत.

या सर्व प्रतिपादनांत विनोदाचें ध्येय आनंद साधन होय. हें फ्राइडचें मत कोणीहि मान्य करील. फ्राइडच्या 'विट'च्या व्याख्ये प्रमाणें कोटि ही हास्याचें आत्मानुभाव्य अंग आहे. अर्थात कोटि ही पण आत्मानुभाव्य (subjective) होय, तेव्हां कोटीचें ध्येय पण असेंच आत्मानुभाव्य ठरेल. आता मनुष्य हा निरनिराळ्या पातळ्यांवर अनुभव घेतो काय या प्रश्नाच्या उत्तरावर फ्राइडचें हें म्हणणें मान्य किंवा अमान्य होईल. मनुष्य भौतिक, (Pysical) सामाजिक (Social) शारीरिक, (Physiological), मानसिक (Psychological) या व इतर सर्व पातळ्यांवर अनुभव घेत असतो. बाह्य जगाच्या अनुषंगानेंच व त्यांच्या प्रतिक्रीयानुरूपच जर अनुभवाचा अर्थ लागतो; म्हणजेच अनुभव घेणारा मानव हा या बाह्य

1. In Praise of Comedy—James Feibleman, London, 1939, Page 149.

वस्तुनिष्ठ जगाचा एक भाग त्या त्या वेळीं होतो, नव्हे काय ! त्याच्या निरनिराळ्या पातळींवरील अनुभवाचा अर्थ याच तऱ्हेनें लागणें शक्य आहे असें फॉइडचें मत नसावें व म्हणून आनंद साधन हें फॉइडच्या मतें दुय्यम, व केवळ प्रासंगिक किंवा नैमित्तिक ठरतें, व मग कोटीचा प्रमुख, आद्य हेतु काय हा प्रश्न अनिर्णित राहातो.

'मनावरचें निरोधन दूर करून आनंदाचे बंध सोडणें' या प्रतिपादनात फ्रॉइडच्या स्वत:च्या मानसशास्त्रसिद्धान्ताचाच आधार घेतलेला आहे. फ्रॉइडचे मनोवैज्ञानिक सिद्धांत सर्वस्वी मान्य झालेले नसून त्याला मर्यादा आहेत ही गोष्ट सर्वमान्य आहे. (फ्रॉइडच्या सिद्धांतातील काहीं हेत्वाभासाची चर्चा पहा."[1] फ्रॉइडच्या सिद्धान्ताचें अनुभवात्मक परीक्षणहि फारच कठीण आहे.

मनुष्येतर गोष्टीहि हास्योत्पादक होतात याचें कोडें पुन्हा फ्राइडच्या सिद्धान्तानें कसें सुटणार ? फ्रॉइडचें उत्तर मायलेनाईक आहे. तो म्हणतो —

"जनावरें व इतर अचेतन पदार्थहि त्याच्यावर चेतन धर्मारोप केल्यानें हास्यास्पद होतात"—(पृ. ३०२) हें उत्तर फारच विचित्र आहे. येथें फ्राइडनें लिप्सचा आधार सोडून बर्गसॉंकडे धाव घेतली आहे. "आपण इतराच्या स्थळीं असतो तर आपण ज्या हालचाली करू त्याची त्या इतराच्या हालचालींशी तुलना आपण करतो, म्हणून आपण हसतो" (पृ. ३०६–३१६.)

द्रष्टा ज्या पद्धतीनें बाह्य वस्तुनिष्ठ जगाशीं संबंधित असतो तिकडे पहाण्याचे दोन प्रकार संभवतात. पहिला प्रकार म्हणजे द्रष्टा हा बाह्य जगाचा एक घटक असून त्या जगाच्या सुख दु:खांत तो सविभागी आहे, आणि ह्या बाह्य जगाच्या कल्याणातील एक अनुषंगिक लाभ म्हणून त्याचेंहि कल्याण होतें. एकऱ्या द्रष्ट्याचाच केवळ विचार केला तर त्यापेक्षा समाज हा बाह्य जगाचा मोठाच भाग ठरतो म्हणून समाजात वागणारा द्रष्टा ह्या बाह्य जगातहि एक भाग म्हणून वागत असतो, म्हणूनच त्याला बाह्य जगाच्या कल्याणात अनुषंगिक लाभ मिळतो. दुसरी दृष्टि अशी कीं द्रष्ट्याच्या विरोधानें सर्व बाह्य जग उभें आहे. या जगाला त्याच्या कल्याणाची मुतराम् पर्वा नाहीं, आणि म्हणून इतराची पर्वा न करिता व इतर बाह्य जगावर या कृतीचा काय परिणाम होईल याचा विचार न करिता त्याला आपला स्वार्थ साधला पाहिजे.

या दुसऱ्या दृष्टीनें फ्रॉइड द्रष्टयाच्या मानसिक भूमिकेची चर्चा करतो. म्हणून बाह्य जगातील वस्तूपासून उत्पन्न होणाऱ्या आनंदाचें समर्थन आत्मानुभाव्य दृष्टीनें चेतनधर्मारोपकरून बर्गसॉंच्या पद्धतीनें करण्याची पाळी फ्रॉइडवर आली आहे.

---

[1] 'The Logic of Psychoanalysis", International Journal of Individual Psychology 1936 P. 55 by James Feibleman

यापेक्षा आदर्शरीतीनें वस्तु कशा असाव्यात या अपेक्षेनें पहात असताना द्रष्ट्यास त्या वस्तु हास्यासद दिसतात. ह्या सामान्य दृष्टिकोनासच जास्त महत्व देणे योग्य ठरतें. मांजराच्या शेपटीस डबा बांधला म्हणजे-आपल्याला आत्मानुभवानें तसें आपल्या शेपटीस (!) डबा बांधल्याचें स्मरण झाल्यावर आपण हसू हें म्हणणें टिकण्यासारखें नाहीं. मांजराच्या शेपटीला काहीं न बांधलेलें असणें ही जी 'जसें असावें' अशी स्थिती ती नसून काहींतरी विसंगत्यात्मक प्रतिनिवेशन (Incongruous substitution) झालेलें आढळते म्हणून हसू येतें. आपण प्रत्यक्षाची आपल्याशी तुलना करीत नसून वस्तुनिष्ठबाह्य आदर्शनियामकाशी (norm) आपण तुलना करतो ही वस्तुस्थिति आहे.

फ्रॉईडच्या मतें कोटीची आत्मानुभाव्य (subjective) परिस्थिति मज्जातंतू बिघडलेल्या लोकांच्या वार्तनांत नेहमी पुरी झालेली आढळते. सुशान्तिकेंत काम करणारे लोक मज्जातंतू बिघडलेले खास नसतात. काही मज्जातंतू बिघडलेले लोक कोट्या विनोद करीतहि असतील व त्या ठिकाणी फ्रॉईडचें म्हणणें कदाचित् खरें ठरेल. परंतु असे लोक कित्येकवेळा हास्यास्पद नसून करुणास्पद असतात. फ्रॉईडच्या विकृत मनोविश्लेषणाच्या कक्षेनें हा सिद्धांत बांधलेला आहे, इतर शास्त्रांत नियमा विरुद्ध काही घटना आढळल्यास तो नियम चुकलेला असतो कारण अनुभवघटित शास्त्रांत व नियमांत अपवादाला जागा नाहीं. पण फ्रॉईडच्या विकृतमनोविज्ञानशास्त्रांत नियमाचें अवलोकन नियमाचें उल्लंघन दाखविणाऱ्या घटनानुरोधानें पहाण्याचें विचित्र दृश्य आपणास दिसतें. वस्तु असाव्यात तशा नाहींत हें पहाणें अधिक मज्जा विकृतीचें लक्षण नसेल तर त्या तशा नाहींत हे पाहून हसणें हेंहि बिघडलेल्या मज्जातन्तुविकाराचा परिणाम नव्हे!

आता कोटी ही जर हास्याचें आत्मानुभाव्य अंग असेल, तर त्यांतून निष्कर्ष असा निघेल कीं, हास्य हें आत्मानुभाव्य (subjective) नव्हे! फ्रॉईड म्हणतो कीं, "कोटी केली जाते, हास्य (आपोआप) आढळतें. हास्य प्रथम माणसांत दिसतें, व नंतर स्थानपरिवृत्तीनें (transfer) तें वस्तु, प्रसंग किंवा तत्सम बाबींत आढळतें. (पृ. २८९)

"हास्योत्पादक प्रसंग हा पुष्कळसा मानसिक गोंधळानें (Embarassment) निर्माण होतो"—(पृष्ठ ३६०). "अप्रकटाच्या (unconscious) क्षेत्रांतून निघाल्यामुळेंच कोटी ही हास्याला सहाय्यक होते."—(पृष्ठ ३३६) इ. मतें 'प्रकटाला' फ्रॉईडच्या सिद्धांतांत कुठेंच जागा नाहीं याची निदर्शक आहेत. फ्रॉईडनें असें म्हटलें आहे कीं-"हास्य हें नेहमींच दोहात क्षेत्रीं आहे." —(पृ. ३६०) आतां हास्याप्रमाणेंच शोच्य (Tragic) ही शैशवक्षेत्रीं का नाहीं

खरें ? आपण शैशवात गमावलेल्या हास्याचा पुनर्लाभ म्हणजे जर (Comic) तर मग शैशवात गमावलेल्या भुकेचा पुनर्लाभ म्हणजेच उपासमार होय किंवा शैशवात गमावलेल्या स्वच्छतेचा पुनर्लाभ म्हणजेच स्नान होय काय ? हें फ्राइडचें मतच चमत्कारिक व लोकविलक्षण आहे, दुसरें काय ! शैशवश्रेणीय किंवा विकृत म्हणून प्रत्येक गोष्टीचा निकाल लावल्यास मग प्रौढ किंवा भारदस्त, या प्राकृत किंवा अविकृत याचा प्रांत उरतच नाहीं काय ? अभावाचें अस्तित्व मानण्यास, भावाचें अस्तित्व तितक्याच सबळपणें मानणें चुकीचें ठरेल काय ?

फ्राइडनें Wit (कोटी) Humour (विनोद) आणि Comic (हास्योत्पादक) यात परस्पर फरक केला आहे. फ्रॉईडच्या मताप्रमाणें विनोद हा मूळातच सामाजिक नाहीं... "विनोद हा हास्याच्या प्रकारापैकीं सर्वांत स्वयंपूर्ण प्रकार आहे ! त्याची परिणति एका व्यक्तींत होते, आणि इतरांशीं सविभाग केल्यानें त्यात काहींहि नवीन भर पडत नाहीं." ... (पृ. ३७२) एखादे वेळेस जरी एखाद्या माणसास विनोदाचा मनसोक्त आस्वाद घेता येणें शक्य आहे. कोटि ही अप्रकटोत्पन्न (unconscious) हास्य प्रकटोत्पन्न (conscious) आणि विनोद हा वैयक्तिक ! आता लोकाचा अनुभव फ्राइडच्या मताच्या विरुद्धच जातो. आणि दुसऱ्यास नवीन कोटि किंवा विनोद सांगितल्यानें त्याची खुमारी काढून आनंदाचा पुन्हा अनुभव घेता येतो हा अनुभव फ्रॉईडच्या विरुद्धच जाईल डॉनक्विझोट हा हास्यासद आहे, पण डॉनक्विझोटला हें हास्य.. अनुभवता येत नाहीं." (पृ. ३७७ टीप) असें फ्रॉईड म्हणतो. पण डॉनक्विझोटला काय वाटतें किंवा अनुभव येतो हा हास्यातील विचारणीय मुद्दा नसून डॉन क्विझोट हा बाह्य वस्तुनिष्ठदृष्ट्या हास्यासद ठरतो कीं नाहीं हाच महत्वाचा मुद्दा आहे. हास्यासद करणाऱ्या व्यक्तींच्या मानसिक प्रतिक्रियाचा विचार इतरास कर्तव्य नसून हास्यासद व्यक्तीनाह्यवस्तुनिष्ठेनें हास्यासद ठरतात काय याचेंच महत्व त्यांना आहे.

"कोटिपासून उत्पन्न होणारा आनंद हा मनोनिरोधनात होणाऱ्या शक्तिव्ययाचीं बचत झाल्यानें होतो, तर विनोदापासून उत्पन्न होणारा आनंद हा भावनेच्या शक्तिव्ययाची बचत झाल्यानें होतो." असें फ्रॉईडनें आपल्या ग्रंथाच्या शेवटच्या पानावर निर्णयरूपानें म्हटलें आहे. (पृ. ३८४) आता या तीनहि यांची पृथक्करणाच्या एका पातळीवर आहेत काय हा प्रश्न विचारणें उपयुक्त ठरेल भावना, विचार व क्रिया हे शब्द कदाचित् समर्पक ठरले असते. परंतु मनोनिरोधन (Inhibition) हा शब्द वापरल्यानें असा प्रश्न विचारावासा वाटतो कीं मनोनिरोधन ही काय एकच मानसिक जीवनाची एकमेव क्रिया आहे काय ? विचाराचा व कोटीचा (Wit) संबंध, किंवा भावना व हास्य (Comic) याचा संबंध आणि मनोनिरोधन (किंवा क्रिया हा सुचविलेला शब्द घेतला तर) व भावना याचा

संबंध एकमेकाशीं नसतोच काय ? तीं काय इतकी निराळीं आहेत काय ? याचें उत्तर नकारार्थी येणार याविषयीं आम्हांस शंका नाहीं. पूर्वी निश्चित केलेल्या एकाच मूलभूत मानसशास्त्रविषयक सिद्धान्तानुरूप दुराग्रही व एकांगी व्याख्या बनवून त्यापासून अनुमानें काढावीं असा प्रकार येथें झाला आहे. या अनुमानाचा व वस्तुस्थितीचा संबंध मात्र दिसत नाहीं एवढीच येथें उणीव आहे. फ्रॉईडनें या सर्व विचारपद्धतीत ज्ञानप्रामाण्यमीमांसाविषयक (Epistemological) विषयांत वस्तुस्वरूपविवेचन्या (ontological) पातळीवर आणून बसविलें आहे. हें मत मानण्यास पुरेसें कारण दिसत नाहीं.

फ्रॉईडनें एका ठिकाणीं असें म्हटलें आहे कीं (पृ. २२०)..." कोटि करण्याचा व ती दुसऱ्यास विदित करण्याची इच्छा यांचा नित्य किंवा अविभाज्य संबंध आहे." याचा अर्थ कोटि ही सामाजिक व म्हणून वस्तुनिष्ठ ठरेल "जो जो मनुष्य आपल्या ओठांतून सत्य निसटू देतो—त्याला त्याला त्या बेसावध क्षणीं त्या विचारापासून (म्हणजे विचाराच्या ओझ्यांतून) आपण मुक्त झाल्याचा खराखुरा आनंद होतो." असें फ्रॉईडनें लिहिलें आहे. (पृ. १५६) आपण असें म्हणू शकत नाहीं काय की सत्यच अभिव्यक्तीची वाट पहात असतें ?

फ्रॉईडनें इतरत्र जें म्हटलें आहे त्याची थोडक्यात दखल घेताना पुढील मत आपणास भौतिक पुनर्रचनेची वाटतील. समकालवर्तित्व, जुल्माविरुद्ध ती प्रतिक्रिया आहे हा समज, किंवा तत्कालिन चालीरीतींवर टीका करण्याचें कोटींचें वैविध्य यांचाहि त्यानें उहापोह केला आहे. म्हणून एखादें मत देत असतानाहि सुनान्तिकेच्या जन्या महत्त्वेचा मोगावा त्याला लागत होता असें म्हणणें अतिशयोक्तीचें नाहीं.

सुखान्तिकेचें पृथक्करण केल्यानें आपण त्यातील आनंदास मुकू ही कल्पना योग्य नाहीं. तरी पण जी. के. चेस्टर्टनसारख्या लेखकास अशी भीति वाटत असावी असें त्यानें 'एन्सायक्लोपीडिआ ब्रिटानिका' (चौदावी प्रत) या ज्ञानकोशात लिहिलेल्या एका वाक्यावरून दिसतें. तो म्हणतो,

"It would be regarded as a deficiency in humour to search for a definition of humour

"हास्याच्या व्याख्येचा शोध करणें म्हणजे हास्यात कसली तरी उणीव आहे.' पण हें म्हणणें सार्थ असलें तरीहि हास्याचें सर्व स्वरूप पृथक्करण करून या व्याख्या उघड केल्यानें हास्याच्या आनंदात काहीं उणीव येईल असें नाहीं. आपण हास्याचा आनंद जास्त व्हावा म्हणून काहीं काळ पृथक्करण करतेवेळीं तो थोडा बाजूस ठेवला एवढेंच. भावना व बुद्धि यातील फरक दाखविण्याप्रमाणेंच हा प्रकार आहे. भावना व बुद्धि दोन्ही एक प्रेरणाकारणानें उत्पन्न झालेल्या प्रतिक्रियाच होत. एवढच काय

पण आन्तरकेन्द्रोत्तेन्ति (Centrally-aroused) भावना म्हणून ज्याना म्हणतात त्याहि काही अर्थी याज्ञानें उत्पन्न झालेल्या प्रतिक्रियाच होत. बुद्धि व भावना यांचें नातें जरी काहींसे निरोधाचे भासलें तरी आपल्या भावनिक आवेगाचें किंवा मनोवेगाचें (Impulse) स्पदन हें सुद्धा कितीतरी बौद्धिक नियमनातून उद्भवणारें असतें. उलट एखाद्या गोष्टीची प्रक्रिया समजल्यानेंच त्या गोष्टीच्या सौंदर्याचा आस्वाद घेणें अधिक सुकर होतें. ज्याना कोटि किंवा विनोद समजत नाहीं त्यानाहि तो समजून दिल्यावर मग हसू येत हें सर्वांच्या परिचयाचें आहे.

जग द्रष्टा व ज्ञानविषय यानीं भरल्यासारखें वाटतें तरी त्यानीं वस्तुनिष्ठ असें सगळें जग व्यापत नाहीं. द्रष्टा हा बाह्य जगाचें यथादर्शन करणारा (perspective) आहे. ज्ञानविषयहि स्वतन्त्रपणें राहू शकत नाहीं. अर्थी नसणाऱ्या गुणसत्तेचें आधान म्हणूनच वस्तु किंवा ज्ञानविषय असतात. साखर ही मूलत गोड असणें किंवा एखादें झाड हिरवें असणें याचा विवेक केला तर गोडी किंवा हरितता ही त्या प्रसंगापुरती जणू काय उसनी घेतलेली असते. तेव्हा द्रष्टा किंवा ज्ञानविषय हें अंतिम नव्हत. म्हणूनच सत्ता (अस्तित्व) ही ज्ञानसंबंधापासून निराळीच आहे. पण द्रष्टा व ज्ञानविषय हे प्रत्यक्ष (actual) आहेत. व या प्रत्यक्ष प्रवाहात म्हणूनच ज्ञानसंबंध संभवतो. शशविषाणादि वस्तूना सत्ता असूनहि प्रत्यक्षता नाहीं. उद्या आपण ज्या क्रिया करणार त्याची प्रत्यक्षता आज आहे काय ? तेव्हा सत्ता असून प्रत्यक्षता नसली तरीहि त्या त्या शक्य वस्तु असल्यानें त्याना तर्काधिष्ठित अस्तिता (being) प्राप्त होते. म्हणून ऐतिहासिकसत्ता (historical being) व तर्काधिष्ठित सत्ता संभवतात.

तर्काधिष्ठित सत्तेची कक्षा शक्यतेची कक्षा आहे, पण ती निश्चित (Fixed) व अपरिवर्ती (unchanging) असून प्रत्यक्षाची स्थिति या कक्षेत शक्य असते. ऐतिहासिक सत्तेची कक्षा प्रत्यक्षाची कक्षा असून ती अनिश्चित, नित्यपरिवर्ती आणि अपूर्ण आहे. ऐतिहासिक कक्षेत तर्काधिष्ठित कक्षेचे अंश असतात. या दृष्टीनें ऐतिहासिक सत्ता ही शक्यतेचा एक मर्यादित व कमी अभिव्यक्तीचा विभाग ठरतो.

या दृष्टीनेंच आपण प्रत्यक्षात जगत असतो, परतु तर्काधिष्ठित कक्षेच्या पूर्णतेच्या ध्येयानुरूप वागण्याचा आपला प्रयत्न असतो. येथेंच तर्काधिष्ठित सत्तेचा प्रत्यक्षसत्तेशीं संबंध उत्पन्न होतो. तेव्हा प्रत्यक्ष सत्तेचा या तर्काधिष्ठित सत्ताचा संबंध प्रस्थापित करण्यानेंच या प्रत्यक्षाच्या जगाचा अर्थ आपणास लागतो. या प्रत्यक्षाच्या तर्काधिष्ठित संबंधासच आपण संघटन किंवा व्यवस्था (Organization) म्हणतो. या संबंधात बाह्य व आन्तर संबंधाची एक नवीनच रचना (Scheme) निर्माण होते. प्रत्यक्ष हे एक प्रकारचें संघटन ठरतें. या संघटनेची गुंतागुंत (complexity) व विस्तार

(extent) आपण पहातों. प्रत्यक्षाच्या संघटनेचें प्रमाण आपणास दोन कोटि भुजानीं (Co-ordinates) आपणास निश्चितपणें काढता आलें पाहिजे. आज ना उद्या अनुभवाच्या या कक्षा गणितशास्त्रीय अनुमानात उतरतील्च. सध्या तत्त्वज्ञानाच्या विधेयप्रकारावरच (Categories) भागविलें पाहिजे. एका संघटनचा दुसऱ्या उधार संघटनेशीं असणाऱ्या संबंधावर त्या पहिल्या संघटनेच्या श्रेयाची (good) गुणवत्ता अवलंबून असते. कारण बाह्य विस्ताराचे संबंध श्रेय ठरविते. उत्कर्षी गुतागुतीचे आतरसंबंध सौंदर्याचा दर्जा दर्शवितात. अंगाचा अंगाशी (Parts to whole) असलेला संबंध उघड झाला की सौंदर्याची जाणीव उत्पन्न होते. सुसंगति (harmony) मितयोजन (Economy) आणि समता (Justice) या तीन पद्धतींनी सौंदर्याचें वर्णन करता येते. संघटनाची पूर्णता विस्तृत आहे हें दाखविणें सौंदर्यशास्त्राचें कार्य आहे. याचे दोन भाग होतात. वैयक्तिक दृष्याची यथादर्शन दृष्टि (perspective) धन वा ऋण अशी असू शकते. प्रत्यक्ष परिस्थितींत आदर्श संघटनेशी एखाद्या संघटनेचा जो सर्वोत्तम संबंध तो धन समजावा. यानें शोकान्तिकेचा अर्थ लागतो. शोकान्तिका नेहमीं कांहींतरी निदिष्टच्या भावकथन करते. मर्यादाकडे दुर्लक्ष करून प्रत्यक्षाची गुणवत्ता शोकान्तिकेंत पारखली जाते.

एखाद्या प्रत्यक्ष संघटनेचा निषेधक परित्याग करणेंहि शक्य असतें. यानें सुखान्तिकेच्या अर्थ लागतो. प्रत्यक्षाच्या मूल्याकडे दुर्लक्ष करून मुख्यत' प्रत्यक्षाच्या मर्यादा याच रीतीनें स्पष्ट होतात. सुखान्तिका निदिष्टच्या भावकथन करीत नाहीं तर अमान्यता दाखवून निषेधक मर्यादाअर्पन (deny) सुखान्तिकत होते. कोणतेंहि प्रत्यक्ष पूर्णपणें तर्काधिष्ठित कर्तील नसतें. (nothing actual is wholly logical) या विधानाची उदाहरणें सुखान्तिकेंत असता. चालरीती या नेहमीं दीर्घकाळ टिकणाऱ्या नसून त्याचें अस्तित्व तौलनिक दृष्या अल्पकालीन असतें, परतु त्या नित्य असें आपण समजतो. येथें विसंगति येते. सर्व प्रत्यक्ष एका तऱ्हेनें तर्काधिष्ठीत कर्वीत तडजोडीनें बसवता यत. या तर्काधिष्ठित कर्वीत अपुरेपण अभिव्याप्त ठरणाऱ्या प्रत्यक्षामुळेच सुखान्तिकेंत जुन्या वा नव्या चालीरीतींची टवाळी करणें शक्य होत. यात जुन्याची टवाळी नेहमींच अधिक होते. प्रत्यक्षातील अल्पकालीन अस्तित्व असलेल्या कालाभ्यतर (interim) मर्यादांचें स्पष्टीकरण करून तर्काधिष्ठित कर्वीकडे नित्य वाटचाल होण्यास आवाहन करून मर्यादा पूर्णपणे नाहींशा करणें हें सुखान्तिकेचें ध्येय आहे.

म्हणून सुखान्तिकेचें स्थान आपल्यास असें करिता येईल प्रत्यक्षाची मर्यादित पद्धत हलकी ठरवून आदर्शभूत तर्काधिष्ठित कर्वीचें अप्रत्यक्ष समर्थन करण्यानें सुखान्तिका मानते

सुखान्तिकेंत प्रत्यक्षाच्या निरनिराळ्या वर्गांची सरळ ट्वाळी करणें (ridicule) उदाहरणार्थ विविध चालू चालीरीती किंवा अतिमहत्त्वाच्या गैरमहत्त्वाचें म्हणून प्रत्यक्षाच्या निरनिराळ्या वर्गांची उलथापालथ किंवा अव्यवस्था करणें. (confusion) प्रत्यक्षाचा अतिगंभीर विचार केलेला दाखवून मग हें गांभीर्य अनाठायीं आहे असें प्रतिपादन ट्वाळीच्या एका प्रकारात केलेलें असतें. म्हणजे कमी महत्वाच्या म्हणून ठरावयाच्या गोष्टींना अतिमहत्व देणें. याचाच दुसरा प्रकार वरच्या उलट आहे. ज्याचें महत्व वाढवावयाचें आहे त्याला कमी महत्त्वाचे लेखणें. गोंधळ किंवा उलथापालथ निर्माण करण्याच्या रीतींत आकस्मिकतेचा (Chance) किंवा यदृच्छेचा उपयोग केला जातो ज्याप्रमाणें पत्ते पिसल्यावर नेहमींच एक नवीन व्यवस्था निर्माण होते, त्याप्रमाणेंच प्रत्यक्षाचे माहित असलेलें सत्य व मूल्यें याना पिसून काढून एक नवीन सार्थ व्यवस्थेचा संभव दाखविता येतो.

Surprise किंवा आकस्मिकतेचें अंग आपण सुखान्तिकेंत पाहातो. हें अंग प्रत्येक हास्योत्पादक प्रकारात आढळतें. काहीं एक घडेल अशी अपेक्षा असताना, तें घडत नाहीं व हास्य उत्पन्न होतें. या अंगाचा विचार करिताना सावधगिरी बाळगणें फार अवश्य आहे. अपेक्षाभंग म्हणजेच हास्योत्पत्ति असें काहीं स्थळीं आपण चुकीनेंहि ठरवू. पण अपेक्षाभंगाइतकाच आकस्मितेचा दुसरा प्रकार म्हणजे जेथें काहींच नसावें अशी अपेक्षा असतें तेथेंहि काहींतरी आढळतें, पण येथेंहि "असें असावें" तसें नाहीं असें दाखविणें अवश्य आहे.

अनपेक्षित काहींतरी आणि अनपेक्षित अकिंचित् (nothing) यानाच ऊनोक्ति (understatement) आणि अत्युक्ति किंवा अतिशयोक्ति (Exaggeration) म्हणावें. उनोक्तींत काहीं मूल्याचा जेव्हा गंभीरपणें विचार करण्याचा प्रसंग असतो तेव्हा सध्याचीं मूल्यें गंभीर न मानण्याची चुकी करणें ही पद्धति येते. अतिशयोक्तीचा वापर उनोक्तिपेक्षा विनोदात अधिक केला जातो. चालू मूल्याच्या अतिदूर स्थळीं जोर देणें हा अतिशयोक्तीचा गाभा आहे. अंगाचा अंगीइतका गौरव करणें हा त्याचाच पर्याय आहे. उदाहरणार्थ व्यंगचित्रात कोणत्यातरी ठळक वैशिष्ट्यानें (अंगानें) सत्य व्यक्तीचें (अंगीचें चित्रण केलें जातें, तें या प्रकाराचेंच द्योतक आहे प्रत्यक्ष वस्तू या घटना याच्या सर्वसामान्य मर्यादा ओलांडल्या म्हणजे या मर्यादाची अनंतिमता (अंतिमता नव्हे) व स्वैरता चटकन् उमगते व सुखान्तिका ही तुकावर रामबाण ठरते. मूळ मर्यादा पुनश्च दाखविण्याचें आणि प्रत्यक्षापासून किती लांब जाता येईल हें दाखविण्याचें कार्य उनोक्तीत व अतिशयोक्तींत होतें. चालीरीतींवर अशा तऱ्हेनें प्रकाश पाडून मग काय असावें याचें अनुमान दाखविता येतें. सुखान्तिका प्रमुखपणें चालू गोष्टींवरच भर दिल्यामुळें सुखान्तिकेचें समकाल–पातत्व व तत्कालवर्तित्व स्पष्ट होतें. तत्कालीनता हा म्हणूनच

सुखान्तिकेचा एक आवश्यक विशेष ठरतो. Zeitgeist म्हणून म्हणतात, त्याचे चित्र सुखान्तिकेत असतें. कालप्रमाणें स्थलवाहि असाच विचार करिता येतो. कालविशिष्ट व स्थलविशिष्ट घटना नित्य असतात.

कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत यामुळेंच तत्कालीन चालीरीतींवर झोत टाकतात. अभिजात सुखान्तिकेंत नेहमीं सत्य व म्हणून प्रत्यक्ष असणाऱ्या बाबींचा गौरव केला जातो. अर्थातच कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत प्रत्यक्ष असलेलें परंतु भूतकालीन जे त्याला महत्त्व मिळतें तें हा फरक अर्थातच स्थूल आहे, कारण या दोन्ही प्रकरणात संमिश्रता आढळते. अभिजात सुखान्तिकेंत तर्काधिष्ठित कक्षेकडे कल असतो व प्रत्यक्षावर टीका केलेली असते.

आता कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत अतुलनीय भूतकालीन व प्रत्यक्षाविषयी आकर्षण निर्माण होते व त्या घटना पुन्हा घडाव्यात अशी तीव्र भावना दिसून येते याचें कारण तर्कनिष्ठ आदर्शमूल्य क्षणभर बाजूला ठेवून ऐतिहासिक क्रमातील यत्नलेप झालेल्या अनन्यसाधारण अशा अंगाकडेच सुखान्तिका लक्ष देते. यात आंशिक एकरूपता येते. या हव्यात त्या गोष्टी आता भूतकालात जमा होणार म्हणून कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत पूर्णताहि वर्तमानकाळात नसून भूत काळात आहे असें दर्शविलें जाते—अभिजात सुखान्तिकेचे लक्ष्य भविष्यकाळ असते. "काय आहे" यापेक्षा "काय घडेल" याची कक्षा अधिक व्यापक आहे आणि भविष्यकाळात संभाव्य गोष्टीच घटना या सर्वोत्कृष्ट असाव्यात म्हणून अभिजात सुखान्तिकेंत प्रत्ययावर टीका केलेली असते. कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत प्रत्यक्षाच्या एखाद्या भागाकडे लक्ष असते, उलट अभिजात सुखान्तिकेंत सर्व...प्रत्यक्षाचा विचार असतो.

सुखान्तिकेच्या मानसिक परिणामाविषयीं विचार करताना आपल्यास असें दिसतें कीं बाह्य वस्तू हास्यकारक असल्यानें आपण हसतो, एखाद्या प्रसंगातील हास्यकारक अंगें दिसल्यानें आपण हसतो. मानसिक प्रतिक्रिया म्हणून हास्यानें पृथक्करण केल्यानें हास्याची उपपत्ति प्रतिक्रिया पुरी होत नाहीं.

हास्यविचारात प्रत्यक्षाच्या मर्यादाचाच विचार होतो. घरगुती, चिरपरिचित व ठळक अशा वस्तू, घटना वा प्रसंग यांनीच सुखान्तिका उभारली जातें हेंहि तितकेंच खरें आहे. या प्रत्ययातील उणीवांची जाणीव सुखान्तिकेंत होते. काहीं लोकांना हसू लवकर येतें. तर काहींना हास्याची निष्पत्ति तर झाली नाहीं ना असेंहि वाटू लागलें. काहीं लोकांत भावनिक अस्थिरता अतिशय झाल्यानें ते हसू लागतात किंवा रडूहि लागतात. प्रत्येक माणसाची हास्यविषयक मानसिक प्रतिक्रिया अशा रीतीनें भिन्न असल्यानें आणि हास्य हें मर्यादितहि स्वरूप येतें ही गोष्ट ध्यानात घेतल्यास हास्याचा मानसिक विचार निर्विवादपणें हास्यकारणाचें उत्तर देऊ शकेल

असें वाटत नाहीं. आदर्श आणि वास्तव यातील फरकाच्या जाणीवेनें हास्य उत्पन्न होतें हा निष्कर्ष स्पष्ट निघतो. मनुष्याच्या उणीवांतून मोकळें वाटून समाधान मिळण्याचा हास्य हाच मार्ग आहे. उत्तम निकोप प्रकृति ही हास्य उत्पन्न होण्यास जितकी आवश्यक आहे, तितकेंच मोकळ्या हास्यानें प्रकृति निकोप होण्यास सहाय्य होतें हेंहि मान्य केलें पाहिजे. सुखान्तिकेंत नष्ट आणि निषेध यांनीच वातावरण भरलेलें असतें. मानव जातीची अनुभवाची कक्षा आदर्श रेषेपर्यंत जाऊन भिडावी हें सुखान्तिकेचें कार्य आहे. हास्य हें द्रष्ट्यानें उत्पन्न केलें आहे किंवा तें सौंदर्यदर्शनाच्या क्रियेत सामावलेलें आहे असें मात्र नाहीं. बाह्य जगात हास्यविषय भरलेले आहेत, मग त्यावरून हास्य उपभोगण्यास कोणीहि येवो, मानव येवो, किंवा मानवेतर कोणी येवो. रेडियोच्या आवाजाच्या विद्युल्लहरी जशा आकाशात आहेत, परंतु त्या अनुभविण्यास वा इंद्रियग्राह्य करण्यास जशी सूक्ष्मवेदी यंत्रें हवीत, त्याप्रमाणच हास्य सर्वत्र भरलेलें आहे, परंतु तें अनुभविण्यास संवेदनक्षम अशी शरीरमनोरचना असलेला मानवप्राणी हवा, त्याला त्या हास्याचें दर्शन होण्यास यथादर्शनाची (perspective) पातळी प्राप्त झालेली असली पाहिजे, मग हास्यानुभव होईल. आपणास वस्तुगत जगाचें पूर्ण दर्शन न होता एकदेशीय दर्शन होतें. द्रष्टा हा अशाच सर्व प्रत्यक्षाचा एक कालगत व स्थलगत अंश आहे. अंग व अंगी याचा भाव येथें होतो असें वाचकास दिसेल. द्रष्टा हा जगाकडे एका विशिष्ट दर्शनपातळीवरून (perspective) पाहातो. व्यक्तीव्यक्तींच्या या दर्शनपातळी निरनिराळ्या असतात. द्रष्ट्यानुरूप ही पातळी बदलते, यावरून ती द्रष्टानिरपेक्ष असून ती द्रष्टाविरहित अस्तित्वात असू शकतें असें यावरून सिद्ध होतें. म्हणूनच या दर्शनपातळीवरूनच सुखान्तिकेचा शेवटीं विचार केला पाहिजे.

द्रष्ट्यास अंगागीभावानें यथादर्शन होतें. अंगानें अंगीचा केलेला विचार मर्यादित होतो व सर्व दृश्याच्या कांहीं एका भागाचा अनुभव वा दर्शन एका विवक्षित वेळीं घडू शकतें. म्हणून अंगीचे विविध भाग पाहण्यास अंगास—म्हणजे द्रष्ट्यास निरनिराळ्या दर्शन पातळ्या शोधणे भाग पडते. अशा रीतीनें सर्व दृश्याच्या यथार्थत्वाचा अंदाज विविध पातळ्यावरील दर्शनें एकत्रित केल्यावर मग होऊं शकेल. अंगी हा अंगावर अवलंबून असला तरी त्यास स्वतंत्र अस्तित्व आहे, ह्यावर जोर देणें येथें आवश्यक आहे पुन्हा दर्शनपातळ्यांना स्वतंत्रपणें अस्तित्व संभवते, त्याहि द्रष्टा (अंग) व सर्वदृश्य (अंगी) याच्या मध्यें येतात. द्रष्ट्याला वेळोवेळीं भिन्न पातळ्या स्विकारता येतात. यातच त्याचें स्वतंत्र अस्तित्व सिद्ध होतें. प्रत्येक प्रत्यक्षास त्याचें हास्यांग असू शकते. कधीं द्रष्टा या अंगाचें दर्शन घेतो, कधीं घेत नाहीं. पण तें हास्यांग स्वतंत्रपणें अस्तित्वात असतें. तेव्हा कोणत्यातरी पातळीवर येऊन द्रष्ट्यानें या हास्यांगाचें दर्शन

घेणें क्रमप्राप्त ठरतें. सर्व माणसाना सर्व हास्यविषय नेहमींच हास्यकारक भासतील असें आपणास म्हणूनच म्हणता येत नाहीं एका निर्दिष्ट सदर्भयत्रणेंत म्हणजे पातळीवर हास्यविषय हास्योत्पादक होईल इतकेंच. द्रष्टा एका विशिष्ट मानसिक अवस्थेत आल्यानें हास्य उत्पन्न होत नाहीं हें यावरून दिसतें. ती मानसिक अवस्था सदर्भयत्रणेनें म्हणजेच दर्शनपातळीनें प्रतिक्रिया म्हणून उत्पन्न झालेली असते.

या दर्शनपातळ्या अनत असू शकतील. नचिक, रासायनिक, शरीरशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय व समाजशास्त्रीय इतक्या थरातून या पातळ्याचा विचार आज शक्य आहे. प्रत्येक मनुष्याचें अस्तित्व या पातळ्यातून भरलेलें आहे. मनुष्याला वजन, दार्ढ्य, परिणाम या दृष्टींनीं भौतिक अस्तित्व आहे. मनुष्याला रासायनिक अस्तित्व असेंच आहे. कारण रासायनिकदृष्टया त्याच्या शरीराचें पृथक्करण झालेल असून त्यावर रसायनाचे परिणामहि होतात अतिशय गुतागुतीच्या सकोचन–प्रतिक्षेप सघटनेनें मनुष्याला शरीरशास्त्रीय जीवन लाभलेलें आहे. स्वतत्र मूल्याचा बोध होण्याकरिता उच्च केन्द्रामार्फत शोध करण्यानें त्याला मानसशास्त्रीय जीवन मिळालेलें आहे, आणि सरतेशेवटीं समाजाचा घटक म्हणून व वरील सर्व पातळ्यावरून समाजात त्यास अनुभव घेता येतो. म्हणून मानवाला समाजशास्त्रीय जीवन पण प्राप्त झालें आहे. या प्रत्येक थरात विविध पातळ्यावरून मनुष्य हास्याचा अनुभव घेऊ शकतो केळीच्या सालीवरून घसरून पडणें हें व अशीं हास्यकारणें भौतिक जीवनातील आहेत.

नायट्रस ऑक्साइड (Nitrous Oxide) चा परिणाम होऊन जेव्हा हास्य उत्पन्न होतें तेव्हा तें रासायनिक जीवनातील होय. ऑक्सिजनचा पुरवठा मर्यादित करून केंद्रित मज्जासंस्थेच्या नित्याच्या ऑक्सिजनच्या प्रतिक्रियानीं घडवून आणलेल्या दवळादवळीनें हास्य उत्पन्न होतें कार्बोहायड्रेट धातुपरिपोषकक्रमावर (metabolism) नायट्रस ऑक्साइड व इतर गुगी आणणाऱ्या या औषधाचा परिणाम होतो असें आढळून आलें आहे.

गुदगुदल्याचा परिणाम मनुष्यमात्रावर निरनिराळा होतो गुदगुदल्यानीं प्रतिक्षेप (reflex) सघटना कार्यप्रवण होऊन हास्य उत्पन्न होतें, तें शरीरशास्त्रीय जीवनातील होय. मेंदूच्या नाडीकाठिण्यानें (multiple sclerosis) आणि धमनीकाठिण्यान (Arteriosclerosis) उत्पन्न होणारें हास्य हेंहि शरीरशास्त्रीयच आहे मेंदूच्या खालच्या भागातील, मज्जातन्तुग्रसतील (Basal ganglia) किंवा विशेषत. श्वेतमज्जेतील (Thalamus) यत्रणावर परिणाम करून हास्य उत्पन्न करिता येतें. हें हास्य शरीरशास्त्रीय होय.

मानसशास्त्रीय जीवनातील पातळीवरून अनुभवास येणारें हास्य हें फार गुंता गुंतीचें आहे व त्याविषयीं अजूनहि अत्यल्प माहिती आहे भावनिक अस्थिरता असणारे लोक हसतात, हें हास्य या जीवनातील हास्यात जमा होतें. अतिनिकोप प्रकृति असणारे लोक स्वास्थ्यात असतात. तेव्हांहि भावनिक दृष्ट्या उण्या सीमेवर (Low emotional threshold) आढळतात. परतु ही स्थिति अल्पकालीन असते. याच प्रकारें लहान मुलें व म्हातारे याचीहि भावनाद्वारें याच थरावर असतात. पण या सर्वांचें हास्य केवळ निरामयच समजलें पाहिजे. आजार, निराशा, दुःख इत्यादींनीं निर्माण होणाऱ्या भावनिक स्थितींतही हास्य उत्पन्न होतें. हें सर्व मानसशास्त्रीय जीवनातील आहे. समाजशास्त्रचिंतित जीवनात कित्येक वेळा काहीं लोकाना केवळ हास्य किंवा केवळ शोक उत्पन्न करणारें जीवनाचें दर्शनच अनुभविता येतें. अशा लोकात काहींतरी उणीव आहे असें समजणें प्राप्त आहे. आपल्या वयानुसारहि आपल्या हास्यानुभवाचें प्रमाण कमीअधिक होतें. येथें हास्याचा सात्विक विचार संपला.

प्रकरण दुसरें

हास्यकारणाविषयीं संस्कृतसाहित्यकार व मराठी टीकाकारांची उपपत्ति.

मराठींत स्वतंत्र साहित्यशास्त्र नसल्यामुळें आतापर्यन्त रसविचार करताना आपण नेहमीं संस्कृत साहित्यशास्त्राचाच आधार घेतों. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील सिद्धांत आणि तत्त्वें मराठी साहित्यिकानीं बऱ्याच अंशीं मान्य केलीं आहेत. संस्कृत साहित्यशास्त्रात हास्यरसाचा विचार कसा केला आहे हें आता आपल्याला पहायचें आहे. हास्यरसाचा संस्कृत साहित्यकारानीं जरी परामर्श घेतलेला असला तरी संस्कृतातील नवरसाच्या पक्तींत हास्यरसाला काहींसें गौण स्थानच मिळालें आहे असें दिसून येतें. वास्तविक पहाता महत्त्वाच्या दृष्टीनें सर्व रसाचें जर आपण अनुक्रम लावू लागलों तर हास्य व करुण या दोन रसाना आपणास प्रथम श्रेणीचा मान द्यावा लागेल. कारण सुखप्राप्तीसाठीं प्रयत्न करणें व दु ख टाळणें या दोन गोष्टी आपण सातत्यानें करीत असतो. आणि हास्य व शोक या दोन भावनातच आपला अनुभव विभागलेला असतो. शृगाररसाचा अनुभव माणसाला तरुणपणींच येतो. वीर, अद्भुत, भयानक व रौद्र याचा अनुभव नेहमींच आपणास येतो असा नाहीं. पण हास्य व करुण या दोन रसाचा अनुभव मात्र आपणास पावलोंपावलीं येत असतो असें केळकरानीही म्हटलें आहे[1] । या दोन रसाकडे सापेक्ष दृष्टीनें पहाता करुणापेक्षा हास्य हेंच मानवी जीवनात अधिक साहजिक आहे असें आपणास आढळून येतें. मागील प्रकरणात पाश्चात्य टीकाकाराच्या हास्यकारणासंबंधीच्या मताचा आपण विचार केला. आता आपल्याला संस्कृत साहित्यकारानीं हास्यरस व हास्यकारण याच्याबद्दल जे मौलिक विचार प्रकट केले आहेत त्याचा परामर्श घ्यावयाचा आहे

नाट्यशास्त्रासंबधीं विचार करताना आपल्या समोर प्रथम भरतमुनींचें नाव उभें राहतें आद्य नाट्यशास्त्रकार भरतच होता काय या विषयीं जरी एकमत नसलें तरी तोच आज उपलब्ध नाट्यशास्त्रकारापैकीं पहिला आहे, ही गोष्ट सर्वमान्य आहे. भरतानें स्वत कोहलीच्या नाट्यशास्त्रावरील ग्रथाचा उल्लेख (नाट्यशास्त्र ३७–१८, १९) केलेला आहे, पण तो आज पहाण्यात नाहीं. 'नाट्यशास्त्र प्रवक्ष्यामि' 'रसभावादिसग्रहम्' (नाट्यशास्त्र ६–८) असें म्हणूनच भरतानीं आठ रस पूर्वीपासून ठाऊक आहेत असें म्हटलें आहे.

---

[1] हास्यविनोदमीमासा प्र ११ वें, पृ १२.

शृंगारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः॥ [१]

यांत शृंगाराजवळच हास्याचाहि अंतर्भाव भरतानें केलेला आपणांस दिसतो.

भरताच्या नाट्यशास्त्रांत रसांचे स्थायीभाव सांगतांना हास्य हा हास्यरसाचा स्थायीभाव म्हणून सांगितला आहे.

रतिर्हासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहौ भयं तथा।
जुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थायिभावाः प्रकीर्तिताः॥ [२]

हास हा रतिविषयक असल्यानें पुरुषार्थ संपादक ठरतो, म्हणून कदाचित हासाला स्थायिभावाची पदवी दिली असावी. भरतानें शृंगारापासून हास्याची उत्पत्ति मानली आहे.

शृंगाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च करुणो रसः।
वीराच्चाद्भुतोत्पत्तिर्बीभत्साच्च भयानकः॥
शृंगारानुकृतिर्यातु स हास्यस्तु प्रकीर्तितः। [३]

शृंगार हा हास्याचा हेतु किंवा सूचक आहे असें अभिनवगुप्तानें मानलें आहे-रत्याभासानें हास्य उत्पन्न होतें. भरतानें हास्याची व्याख्या दिली आहे.

हास्यो नाम...विकृतपरवेषालंकारधार्ष्ट्य–लौल्य–
कुहकासत्प्रलापव्यंगदर्शनदोषोदाहरणादिभिर्विभावैरुत्पद्यते। (पृ. ६४.)

रत्याभासांत अनौचित्य आल्यास हास्य उत्पन्न होतें असें अभिनवगुप्त म्हणतो. शृंगार हा शृंगाराभास झाला म्हणजे तेथें हास्यरस उत्पन्न होतो. सर्व रसांच्या आभासानें याप्रमाणेंच हास्य उत्पन्न होईल; कारण रसाभासांत अनौचित्य येतें. शांताभासांत सुद्धा हास्य उत्पन्न होईल असें तो म्हणतोः—

तेन करुणाद्याभासेष्वपि हास्यत्वं सर्वेषु
मन्तव्यम्। अनौचित्यप्रवृत्तिकृतैव हि हास्य-
विभावकत्वम्। तच्चानौचित्यं सर्वरसानां
विभावानुभावादौ सभाव्यते। [३]

हास्याचे विभाव सांगताना अभिनवगुप्त लिहितोः—

तत्र वेषः केशादिरचना। अलंकारः कटकादिः
स चोभयोऽपि विकृतो देशकालप्रकृतिवयोवस्थादिविपरीतो
हास्यस्य विभावः। एतेन सर्वे रसा हास्येऽन्तर्भूता इति दर्शितम्।

---

१. नाट्यशास्त्र ६—१५. २. नाट्यशास्त्र ६—१७. ३. ६. ३९. ६४. ३. अभिनव भारती पृ. २९५

शृंगाराची अनुकृति केल्यानें हास्याचा विभाव निर्माण होतो असें अभिनवगुप्ताचें मत आहे. भरतानें केवळ शृंगाराची अनुकृति हास्य उत्पन्न करते असें सांगितलें आहे. अभिनवगुप्तानें त्याची व्याप्ति वाढविण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो.

या रसाचे विभाव पुढीलप्रमाणें आहेत :

स च विकृतपरवेषालंकार–धाष्टर्य–लौल्य–कुहक–
असत्प्रलाप–व्यंगदर्शन–दोषोदाहरणादिभिर्विभावैरुत्पद्यते ।

अभिनव भारती पृ. ५७१

अनुभाव असे आहेत :—

तस्यौष्ठनासिक्यालस्पन्दनदृष्टिकोशाकुमनस्वेदास्य-
राग पार्श्वग्रहणादिभिः अनुभावः अभिनयः प्रयोक्तव्यः ।

व्यभिचारिभाव पुढीलप्रमाणें सांगितले आहेतः—

व्यभिचारिणश्चास्याणहित्यालस्य तन्द्रानिद्रास्वप्नादयः ।

हास्य हा रसात्मस्थ व परस्थ असा दुहेरी आहे :—

आत्मस्थ म्हणजे—यदा स्वयं हसति तदा आत्मस्थः ।

परस्थ म्हणजे दुसऱ्याच्या हास्यानें उत्पन्न झालेलें—यदा परं हासयति तदा परस्थः ।

या रसाचे स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित व अतिहसित हे प्रकार भरतानें दिले आहेत—

स्मितमथहसितं विहसित मुपहसितं चापहसितमतिहसितम् ।

भरतानें अगनेपथ्यवाक्य या तीन अनुभावांमुळें हास्यत्रिप्रकारक मानला आहे. (६–७७)

अंगनेपथ्य वाक्येश्च हास्यरौद्रौ त्रिधा स्मृता ।

भोजाच्या सरस्वतीकण्ठाभरणांत म्हटलें आहे कीं, हास्याचे उपहासादि जे विविध प्रकार आहेत ते सर्व विहसितांत अंतर्भूत होतात.[1]

शारदातनयानें भावप्रकाशनांत हास्याचा अधिक विस्तारानें विचार केला आहे. त्यानें शृंगारापासून हास्य कसें उत्पन्न होतें त्याचा विचार केला आहे. शारदातनयानें प्रत्येक रसाचे व्यभिचारीभाव पण दिलें आहेत. हास्याचे व्यभिचारिभाव त्याच्या मतें पुढीलप्रमाणें:—

---

१. निर्णयसागर प्रत १९३४ पृ. ६०८.

शंका चपा चपलता श्रमो ग्लानिरपत्रया ।
हर्षप्रबोधावहित्थस्वदोश्रुपुलका अपि ॥
हास्ये ...... (पृ. २३, ओळी ९-११).

सर्व रस अहंकारापासून उत्पन्न होतात असें योगमाला संहिताकारांचें मत शारदातनयानें दिलें आहे. रसही मनोवृत्ति आहे असें तो मानतो [१].

यतोऽयथा मनोवृत्तिः सभ्यानां नाट्यकर्मणि । (पृ. ४६)

रतीचे रति व प्रीति असें दोन भाग तो मानतोः—

प्रीतिर्विशेषश्चित्तस्य विकासो हास उच्यते ।
षोढाविकल्पमायाति परिणामोरसात्मनः । (पृ. ३४).

शृंगाराचें विभाव ललित आहेत. जेव्हा ललिताभास विभाव, इतर भाव व सत्वाभिनय यांनीं स्थायिभावाचा जेव्हा परिपोष होतो तेव्हा प्रेक्षकांची चित्तवृत्ति रजतमोविकारांनीं किंचित् स्पष्ट होते. या चैतन्याश्रयि विकाराला हास्य म्हणतातः

यदा तु ललिताभासा भावैः स्वोत्कर्षहेतुभिः ।
सत्वादिभिश्चाभिनयैः स्थायिनं वर्धयन्ति ते ॥
तदा मनः प्रेक्षकाणा रजःस्पृष्टं तमोन्वयि ।
चैतन्याश्रयि तत्रत्यो विकारो यः प्रवर्तते ॥
स हास्यरस इत्याख्या लभते रस्यते च तैः । (पृ. ४४)

शारदातनयानें नारदाचें म्हणून मत दिलें आहे तें असेंः—

बाह्यार्थालम्बनयतो मनसो रजसि स्थितात् ।
साहंकारादिकारो यः स शृंगार इतीरितः ॥
तस्मादेव रजोहीनात्सत्वाद्धास्यसंभवः ॥ (पृ. ४७).

मनांतील रजोगुण नाहींसा होऊन सत्वगुण उत्पन्न झाल्यावर याप्रमाणें हास्योत्पत्ति होते.

ज्या नाटकांतून हास्य हा मुख्य रस आहे अशा रूपकोपरूपकांचे शारदातनयानें दोन प्रकार दिलें आहेत. ते म्हणजे प्रहसन व कस्यवली हे होत.

भरतानें (नाट्यशास्त्र २०. १०६-१०८) नाट्यशास्त्रांत प्रहसनाचें शुद्ध व संकीर्ण असे दोन प्रकार कल्पिले आहेत. शारदातनयानें दशरूपकर्त्याप्रमाणें शुद्ध विकृत व संकीर्ण असे तीन प्रकार मानले आहेत.

---

१. प्रस्तावना पृ. ३५.

भरताच्या शुद्ध प्रहसनांत भगवत, तापस, भिक्षु, श्रोत्रिय व विप्र यांची गमतीचीं भाषणें यावींत असें दिसतें. त्यांत विकृत भाषा नसावी. कथानक एका विशिष्ट ध्येयाकडे प्रगत व्हावें (नियतवस्तुविषय) असें आहे.

संकीर्ण प्रकारांत वेश्या, चेट, नपुंसक, धूर्त, विट, बन्धकी इत्यादि नीच पात्रें असावींत; त्यांचा वेष अनिभृत (Coares) असावा. यात अद्‌घात्यकावगलितत्वस्कन्दितमेवच...हीं वीथ्यंगें असावींत असेंहि म्हटलें आहे.

प्रहसनाचें कथानक लोकप्रिय कथेचें किंवा दंभानें भरलेलें असें असावें[1].

दशरूपकाचा विकृत हा विभाव भरताच्या संकीर्णांत बसतो. दशरूपकात विकृतांत वीथ्यंगें नसावींत असें म्हटलें आहे.

शारदातनयानें प्रहसनांत दोन संधि, एक अंक व सहा रस असावेत असें म्हटलें आहे. तें हास्याला उपकारक असावेत.

रसस्तु भूयसा कार्यः षट्प्रकारस्ततस्ततः ।
मुखं निर्वहणं चैव संधी द्वावस्य कीर्तितौ ॥
अंकोप्येको भवेद्यस्य तत्तु प्रहसनं भवेत् । (पृ. २४७)

साहित्यदर्पणांत प्रहसनाला मुख व निर्वहण हे संधी, दहा लास्यांगें आणि एक अंक असावा असें म्हटलें आहे.

शिङ्ग भूपालाच्या रसार्णवसुधाकर या ग्रंथांत प्रहसनांत पुढील दहा अवश्यक बाबी सांगितल्या आहेत.

अवलम्बितमवस्कन्दो व्यवहारो विप्रलम्भमुपपत्तिः ।
प्रथमन्रतं विभ्रान्तिर्गद्‌गदवाक् च प्रलापश्च ॥ (पृ. २९०)

कल्पवल्ली हा दुसरा प्रकार शारदातनयानेंच मात्र दिला आहे. त्यांत हास्य वा शृंगार हा मुख्य रस असावा; नायिका वासकसज्जा किंवा अभिसारिका असावी, व नायक उदात्त असावा; त्यांत दहा लास्यांगें असावींत असें त्यानें म्हटलें आहे. साहित्यदर्पणात याचाच अनुवाद बहुदा झाला असावा. या प्रकाराचें उदाहरण म्हणून शारदातनयानें "माणिक्यवल्लिका" हें नांव दिलें आहे.

संस्कृत वाङ्मयांत थोडीच प्रहसनें प्रसिद्ध झालेलीं आहे. त्यात दामक, लाटवाट, भगवतज्जुक, लटकमेलक, हास्यार्णव, मत्तविलास अि. चा. अंतर्भाव होतो[2] !

शृंगारापासून हास्योत्पत्ति होते याचा विचार शारदातनयानें केला आहे.

---

[1] नाट्यशास्त्र २०. ११८-११९.

[2] D. R. Mankad, Types of Sanskrit Drama, Page 62-69.

प्रहसनात[1] गीतनृत्यें व प्रेम हे प्राण असलेली कैशिकीवृत्ति उपयोगात आणतात. त्या वृत्तीचे नर्म, नर्मस्फोट, नर्मस्फूर्ज व नर्मगर्भ असे चार प्रकार केले आहेत. त्यांचे उपप्रकारही त्यांनें दिलेले आढळतात.

जगन्नाथपंडितानें [2]रसगंगाधर' या ग्रंथात रस नऊ दिले आहेत. त्यात त्यानें हास्याचा अंतर्भाव केला आहे :—

> शृंगार करुण शान्तो रौद्रो वीरोऽद्भुतस्तथा ।
> हास्यो भयानकश्चैव बीभत्सश्चेति ते नवः ॥

व त्याचा स्थायिभाव ' हास ' म्हणून त्यानें सांगितला आहे.

> रतिः शोकश्च निर्वेदक्रोधोत्साहाश्च विस्मयः ।
> हासो भयं जुगुप्सा च स्थायीभावः क्रमादमी ॥ (पृ. ३०)

शृंगाररसात दास हा व्यभिचारीभाव होतो असेंहि त्यानें म्हटलें आहे. (पृ. ३१) हास्यरसाचें विवरण करताना त्यानें स्थायिभावावरून हासाचें प्रतिपादनः—

> अलौकिकवस्तुदर्शनादिजन्मा विकासाख्यो हासः । (पृ. ३२)

असें केलें आहे.

हास्याचें उदाहरण त्यानें पुढील दिलें आहे.

> " श्रीतातपादैर्विहिते निबन्धे निरूपिता नूतनयुक्तिरेषा ।
> अङ्गं गवा पूर्वमहो पवित्रं न वा कथम् रासभधर्मपत्न्याः ॥

येथें तार्किकपुत्र हा आलम्बनविभाव, त्याची वेडवृत्ति हा उद्दीपनविभाव, दाव दिसणें, उद्वेग इत्यादि अनुभाव व व्यभिचारी–भाव होत.

शृंगार व हास्य याचा विरोध नाहीं असेंहि मत या पंडितराजानीं दिलें आहे. (पृ. ४६).

भरतमुनीपासून अभिनव गुप्तापर्यंत आमच्या संस्कृत साहित्यकारांनी केलेल्या हास्यकारणाच्या मिमांसेचे आतापर्यंत आपण संक्षिप्त तपासणी केली. संस्कृत भाषेचा व साहित्याचा मराठी साहित्याशी असलेले प्रगाढ संबंध लक्षात घेऊनच या श्रेष्ठ साहित्यकाराच्या हास्यकारणाच्या उपपत्तीचा आपण विचार केला आहे. आता वेगवेगळ्या मराठी साहित्यिकाचे व टीकाकाराचें या बाबतीतील विचार आपल्याला पहावयाचे आहेत.

हास्याविषयीं प्रो. श्री. नी चाफेकर यानीं "रसविचार" या लेखात हास्यास स्वतंत्र रस मानणें स्वाभाविक व सयुक्तिक आहे याविषयीं विवेचन केलें आहे.

---

१ रसार्णवसुधाकर, पृ ७४ २. रसगंगाधर पृ २९

(काव्यचर्चा पृ १५४ ते १५५ पुणें शके १८४७). ते हास्याला भावना न म्हणता "मनोवृत्ति" म्हणतात. "कित्येकदा आपल्या निरीक्षणात येणाऱ्या काहीं व्यक्तींच्या ठिकाणीं अथवा भोंवतालच्या काहीं गोष्टींसंबंधीं अपूर्व विचित्रता किंवा विसंगतता याची प्रतीति असाधारण प्रबल संस्कारित्यानें मनास झाली असता तिचें सहजगत्या स्मित, अट्टाहासादिद्वारा मनुष्याच्या मुखावर, किंवा तालिकावादनादिरूपानें हस्तादि अवयवाच्याद्वारें आविष्करण होण्याची मनोवृत्तीची क्षमता म्हणजेच 'हास्य' अशी 'हास्या' ची मिमांसा करणें जास्त सयुक्तिक होईल." या त्यांच्या विवेचनात सर्वत्रच विचित्र शिथिलता आहे! ना धड वस्तुगत दृष्टिकोन, ना धड द्रष्टृगत दृष्टिकोन! 'मनोवृत्ति' व 'भावना' यात त्याना काय फरक करावयाचा आहे तेंहि स्पष्ट नाहीं. ते पुढें लिहितातः—" या सर्व गोष्टी सर्व मानवी प्राण्यात-कमी अधिक मानानें-भावनेइतक्याच सहजोत्थित व उत्कट आविष्कारमय असल्यामुळे त्याची निदर्शक म्हणून 'हास्य' हा स्वतंत्र रस कल्पिला जावा' इ. या विधानात हास्य ही भावना मानवापुरतीच मर्यादित करण्यासाठीं त्याच्याजवळ काय पुरावा होता तें ठाऊक नाहीं. आम्ही पूर्वी लिहिल्याप्रमाणें ही भावना मानवापुरती मर्यादित मानताच येईल असें नाहीं. यापेक्षा अधिक विवेचन प्रो. चापेकरांनीं केलेलें नाहीं.[1]

भारतीय नाट्यशास्त्र (१९२८) या. कु. गोदावरी केतकर याच्या भरताच्या नाट्यशास्त्राचें स्वरूप मराठींत सांगणाऱ्या ग्रंथात हास्यरसाविषयीचे भरताचे विचार पाचव्या 'रस' या प्रकरणात परिच्छेद २९ मध्यें संकलित केले गेले आहेत. त्यात हा रस प्रहसनांतच मुख्य रस होऊ शकतो" असें म्हटलें आहे (पृ. १४६) "हास्यरस उत्पन्न होण्याचें एकच कारण आहे. तें म्हणजे विकृतत्व हें होय. आपल्या इंद्रियास जें ज्ञान जशा तऱ्हेचें झालेलें असतें तें निराळ्या प्रकारें होणें, याचें नाव विकृतत्व" असेंहि तेथें म्हटलें आहे. विकृतत्वाची अशी व्याख्या करण्यात या अर्थ देण्यात वस्तुनिष्ठ विकृति व त्या विकृतिदर्शनामुळें द्रष्ट्यास दिसणारी विसंगति या दोहोंचा मेळ घालण्याचा प्रयत्न लेखिकेनें केला आहे असें आढळतें. अर्थातच रसाच्या व्यापककल्पनेप्रमाणें हा अर्थ असल्यानें तो मान्य होण्यासारखाच आहे. इतरत्र कैशिकीवृत्ति व तिचे प्रकार याचा उपयोग कसा होतो या विषयींचें विवेचनहि हास्यरसास लागू पडणार आहे. अनुभाव व व्यभिचारिभाव यांच्याहि निरनिराळ्या ठिकाणच्या सदर्भांत हास्यरसाविषयीं विवेचन येतें, पण तें अपुरें व घोटाळ्याचें आहे हें म्हणणें मान्य व्हावें.

श्री. वि. स. खांडेकर यांनीं "केळकराचा विनोद" या श्री. केळकरासारख्या विनोदमीमांसकाविषयीं लिहितांना[1] त्यांचें स्वत चें म्हणणें काहींसें सक्षिप्तपणेंच पण

1 पृ ८१-९४, केळकर, तिसरी आवृत्ति, पुणें, १९३२

मौलिक अर्थ सांगितलेले आहे. हीच स्थिति 'गडकरी, व्यक्ति व वाङ्मय' या टीकाग्रथाविषयी आहे. परंतु तरीहि त्याच्या ज्या कल्पना व्यक्त झाल्या आहेत त्या थोडक्यात पाहाण्याचा प्रयत्न करू या.

विनोद बुद्धि ही उपजतच असते असे त्याचें म्हणणें आहे. (केळकर, पृ ८२) ही स्वतंत्र अशी काहींतरी बुद्धि किंवा मानसशक्ति आहे असा अर्थ या कल्पनेचा होईल. अधिकात अधिक आपणांस येवढेंच म्हणतां येईल की सुसगति किंवा विसगति याजविषयी तर्क काढण्याची बुद्धि माणसाला असते, ही काही निराळी, स्वतंत्र आहे असें आपणास म्हणतां येणार नाही. "सूक्ष्म टीकाबुद्धीच्या पायावर विनोदाचें मंदिर बहुशः उभारलें जातें." (केळकर पृ. ८३) या त्याच्या लिहिण्यात विनोदबुद्धीच्या हेतूचा उल्लेख येतो. "उपरोध, उपहास, वक्रोक्ति व व्याजोक्ति" या साधनाचा उपयोग विनोदकार करू शकतो असें ते म्हणतात. या चार प्रकारात त्याना बराच फरक करावयाचा आहे असें वाटते नेमका त्याचा अर्थ काढण्याची खटपट येथें करणें आवश्यक नाहीं. अनुभवातील विसगतत्व हें त्याच्या मतें विनोद-कारण असावें असें त्याच्या लेखनावरून वाटतें.[1]

"शब्द, कल्पना, परिस्थिति, प्रसग व स्वभाव" हें विनोदाचें पंचप्राण आहेत असें त्याचे विधान येथेंच (पृ. ९०) येतें. हें पचप्राण परस्परव्यावर्तक या व्याप्ति दृष्ट्या बरेच सर्व सग्राहक दिसत. गडकरी–व्यक्ति व वाङ्मय या ग्रथात[2] "शारीरिक व्यगें व मनुज सुलभ मानसिक दोष हे दोन्हीं विनोदाचे विषय होऊ शकतात." या विनोद विषयाचा (पृ. १३६) त्यानीं उल्लेख केला आहे व प्रेम सन्यास' मधील उदाहरणें त्यानीं दिली आहेत. त्याचप्रमाणें "आनदात्मक आणि विनोदप्रधान नाटकात गोड कपटें व रहस्यें शोभून जातात." असें ते लिहितात. (पृ. १४५) तथापि यात रहस्यप्रधान सुखात्मिकेचा उल्लेख त्याना अभिप्रेत आहे असें वाटत नाहीं. केवळ कोठले प्रसग किंवा परिस्थिति विनोदाला उपकारक होईल-एवढेंच लिहिण्याचा त्याचा उद्देश दिसतो.

इंदुबिंदूच्या नैसर्गिक कुरूपपणा व काळेपणाचा उपहास "हृदयहीन" आहे असें एक मत आणखी या ग्रथात (पृ. २२२) आढळतें. त्यास श्री. अत्रे यानीं जें उत्तर गडकऱ्याच्या "रिकामपणाची कामगिरी" या निबधाच्या प्रस्तावनेंत दिलें आहे तेंच बरोबर आहे. (प्रस्तावना)

या व्यतिरिक्त 'हास्य' या विषयावरील श्री. खाडेकरानीं आपलीं मतें फारशीं कोठे व्यक्त केलीं नाहींत.

---

१ उपर्युक्त पृ ८८
२. पृ १३६ द्वितीयावृत्ति, पुणें, १९४९.

श्री. सहस्रबुद्धे यांनीं "नाट्यस्वरुप गडकरी" (पृ. ८६) या पुस्तकांत "आनंदपर्यवसायी नाटकाचा आरंभ शोकस्थितींतून उद्‌भुत होणें" हें शास्त्रशुद्ध ठरतें असें विधान केलेलें आहे. या नियमाप्रमाणें गडकरी यांनीं प्रेमसन्यास नाटकाचा आरंभ "ज्याअर्थी नायकनायिकेच्या शोकापर्यंत केला आहे, त्याअर्थी त्याचें पर्यवसान आनंदांत होणें हेंच गमक ठरतें" असें या सिद्धांताचें उदाहरण म्हणून दिलें आहे! आनंदपर्यवसायी नाटकांचा आरंभ शोकस्थितींतच झाला पाहिजे हें मत अत्यंत विचित्र व विलक्षण आहे. सौभद्र नाटकाचा आरंभ अर्जुन–सुभद्रेच्या शोकस्थितींत आहे, तर त्याचा शेवट आनंदांत आहे. हें उदाहरणहि त्यांनीं समर्थनार्थ घेतलें आहे.

यशवंत रघुनाथ आगाशे यांनीं आपल्या सारस्वत समीक्षा (वाङ्मयांच्या अंतर्बाह्य स्वरूपाचें शास्त्रीय विवेचन) सातारा, १९३४, या पुस्तकांत प्रकरण...... ९ वें येथें हास्यप्रधान सारस्वतरचना या विभागात हास्यरसाविषयीं कांहीं विधानें केलेलीं आढळतात. या ग्रंथांत इतरत्र (पृ. ४०) मनोभावनाचे दोन मुख्य भेद (पाश्चात्याचें मानसशास्त्रीय मत म्हणून) सुखःदुख असें सांगितलेलें आहे, व तेथेंच आपल्याकडील रसांचे स्थायीभाव सांगताना हास्यरसाचा स्थायीभाव हास हाहि सांगितला आहे. आगाशे यांनीं समाजाला अपकारक (antisocial) अशा भावनांतच हास्याची गणना केलेली आहे (पृ. ४१) दुष्टबुद्धि कमिजास्त असते त्या मानानें अपकार कमिजास्त होत असावा असें त्यांना सुचवावयाचें आहे असें दिसतें. मनोव्यापारांत या भावना अस्वाभाविकपणा आणतात (पृ. ५६) असें ते म्हणतात. हीं मतें त्यांचीं म्हणून मानतां येतील काय हा एक महत्त्वाचा प्रश्नच आहे. सुखदुःखात्मक मनुष्यभाव आहे हें सांगण्याकरितां पाश्चात्यापर्यन्त धाव घेण्याची आवश्यकता नव्हती. त्यानींच (पृ. ६४) वर भरताचें जें वचन दिलें आहे तेथें सुद्धां त्यांना हा भेद आढळला असतां (सो सं स्वभावो लोकस्य सुखदुःख समान्विः) पुन्हां हास्यभावना समाजाला अपकारक आहे हें त्याचें विधान क्षणभरहि टिकण्यासारखें नाहीं. मनोव्यापारांत हास्यानें अस्वाभाविकपणा येईल हें विधान याच प्रमाणें टिकण्यासारखें नाहीं. त्याच्या नवव्या प्रकरणात हास्यप्रधान सारस्वतरचना या प्रकरणात त्यानीं हास्याचें तात्त्विक विवेचन या परिच्छेदात हास्याचे दोन भेद तत्वतः मानले आहेत. त्यांत एक "हास्यनिरागस आतर्इचिमूलक" असतें (पृ. २४७) तर "दुसऱ्या प्रकारचें म्हणजे मनुष्याच्या ठिकाणीं असणारें व्यंगविसंगति, विरतृतपणा याचें निदर्शन कवीनें केल्यामुळें उत्पन्न होणारें" (पृ. २४९), या ठिकाणचे भेद मुळींच शास्त्रीय नाहींत; येवढेंच नव्हे तर दुसऱ्या भागात विसंगति व विकृतपणा याची व्यंगाबरोबरच गल्लत केली आहे! त्यातील निर्दोष आरोग्यांत उत्पन्न होणारें हास्य Low Emotional Threshold भावनेच्या कमी उत्कट पातळीवरचें आहे. (प्रकरण १). व्यंग हें वस्तुनिष्ठ तर विसंगति ही

मानसिक प्रतिक्रिया, आणि विकृतपणा ही तर द्रष्ट्याची शारीरगत स्थिति! येथें अर्थातच संगतवार प्रतिपादन नाहीं. पाश्चात्यांच्या प्रतिपादनाचें सारहि येथें नीट सांगितलें गेलें नाहीं, असें म्हणणें प्राप्त आहे. आपल्याकडील संस्कृत वाङ्मयांतील मतें सांगत असतांनाहि कमी घोटाळा दिसत नाहीं. अगोदर भरताच्या हास्याचा विचार येथें सांगितलेला नाहीं. भामहाच्या काव्यालंकारांतील व विश्वनाथाच्या साहित्यदर्पणांतील मत पृ. २३३-२३४ वर उद्धृत केलें आहे. त्यांत हास्याचें कारण व हास्याचे शारीरिक परिणाम यांच्यामधला फरकहि लेखकानें स्पष्ट केलेला नाहीं व इतर संस्कृत साहित्यांतील मतें सांगितलीं नाहींत.

ग्रंथकारानें स्वतःची मतें प्रतिपादन केली नाहींत; संस्कृत ग्रंथांतील हास्यरसाचा विचार केवढा व्यापक आहे याचीहि कल्पना ग्रंथकाराला आलेली दिसत नाहीं. उलट संस्कृत व इंग्रजी वाङ्मयांतील मतांचा गोंधळ ठिकठिकाणीं झालेला दिसत असून इंग्रजी वाङ्मयांतील मतेंहि पारखून घेतलेली दिसत नाहींत. तरीहि इंग्रजी मतांचा परिणाम ग्रंथकाराच्या प्रतिपादनावर झालेला आढळून येतो.

वासुदेव गोविंद आपटे यांनीं आपल्या 'लेखनकला आणि लेखन व्यवसाय' (दुसरी आवृत्ति १९२९, पुणें) या पुस्तकांत विनोदावर एक प्रकरण (प्रकरण दहावें, पृ २३०-२५०) लिहिलें आहे. मानसिक क्लेश अल्पस्वल्प अंशानें कां होईना, पण कमी करण्याचें व त्याला क्षणभर सुटीवर नेऊन दुःखाला विसर पाडण्याचें सामर्थ्य विनोदाच्या ठायीं असतें असा विनोदाचा हेतू त्यांनीं दिला आहे (पृ. २३०). शिवाय शरीरस्वास्थ्य हाहि परिणाम त्यांनीं दिला आहे (पृ. २३०). विनोदाचे दोन प्रकार त्यांनीं सांगितले असून त्यांतील एक शब्दात्मक व दुसरा क्रियात्मक म्हणून म्हटला आहे (पृ. १३२). पहिल्याचे श्लेष व कोटी असेहि भेद त्यांनीं दिले आहेत. दुसरा प्रकार कल्पनानिष्ठ विनोद असाहि त्यांनीं लेखक दृष्टीनें मानला आहे (पृ. २३३). या भेदांत विनोद करणाराची मदार "चमत्कृतिपूर्ण किंवा असंबद्धतायुक्त अशा एखाद्या मध्यवर्ति कल्पनेवर असते" असें ते म्हणतात. कल्पना असंबद्ध असते हें म्हणणें पाश्चात्यांच्या उपपत्तींवर आधारलेलें आहे हें स्पष्ट आहे. विनोदाचा भावनानिष्ठ असा तिसरा प्रकारहि ते देतात व हा विनोद श्रेष्ठ प्रतीचा आहे असें ते म्हणतात. सात्विक व अस्वाभाविक किंवा असंभवनीय असेहि दोन प्रकार ते सांगतात. (पृ. २३५). दुसऱ्या असंभवनीय—विनोदाचा श्रोतृवर्गावर इष्ट परिणाम होत नाहीं असें ते सांगतात. उच्च प्रतीच्या विनोदासे बुद्धिवैभव; अंतःकरणाची श्रीमंती, सदयता सी सहानुभूति आणि उपस्थितशीलता हे गुण असले पाहिजेत. त्यांनीं जोसेफ अॅडिसनच्या एका लेखाचा सारांश पण दिला आहे.

नाटकांतील विनोदाविषयीं दोन प्रकारांचा उल्लेख ते करतात. स्वतंत्र पात्र योजून (पृ. २४३) हा एक प्रकार आणि इंग्रजी नाटकांच्या रूपांतरावरून आलेला

दुसरा एक प्रकार (पृ. २४४) म्हणजे विनोदासाठीं स्वतंत्र पात्र न योजता विनोद उत्पन्न होईल अशा प्रकारचे प्रसंग नाटकात घालावयाचे, त्याचप्रमाणें एखाद्या चतुर पात्राकडून विनोद उत्पन्न होईल अशी भाषणें करावयाचीं व बाकीच्या पात्रांचा उपयोग तो विनोद उठावदार करण्याकडे होत असे. इंग्रजीवरून ही पद्धति आली या त्यांच्या विधानात काहींशी अतिशयोक्ति आहे. कारण स्वप्नवासवदत्ता, मालविकाग्निमित्र, शाकुंतल इत्यादि नाटकांतून विदूषकाखेरीज इतर पात्राकडूनहि विनोद झाला आहे हें आपणास ठाऊक आहे. विनोदी उपकथानकाचींहि चर्चा त्यांनीं केली आहे.

आपटे यानीं विनोद कसा नसावा हेंहि (पृ. २४७) सांगितले आहे. पण विनोदाची मिमांसा त्यांनीं केलेली नाहीं.

रा. श्री. जोग यानीं 'अभिनव काव्यप्रकाश' (१९३०) या पुस्तकात रसविचाराच्या संदर्भात हास्यरसाचा त्रोटक विचार केला आहे. त्यात संस्कृत साहित्यातील विवेचनाप्रमाणें हास ही एक कायमची भावना आहे (पृ. ९९). हास्याची उत्पत्ति भरतमुनींनीं शृंगारापासून दिली आहे (पृ. १०७), हास्य विनोद-हास) ही एक आधुनिक मानसशास्त्रज्ञांनीं सांगितलेली सहजभावना आहे (पृ. ११०—१११), या कल्पना आल्या आहेत. जोगानीं हास्याचें रसातील स्थान मान्य केल्यासारखें वाटतें. इतरत्र त्यांनीं हास्याविषयीं विवेचन केलेलें आढळलें नाहीं.

मराठीचे साहित्यसम्राट नरसिंह चिंतामण केळकर यानीं 'हास्यविनोदमीमांसा' (पुणें १९३८) लिहून त्यात विनोदकारणविषयक आपली काहीं मतें प्रतिपादन केलीं आहेत. त्यांच्या या ग्रंथाएवढा विनोदाची मीमांसा व विवेचन करणारा ग्रंथ मराठींत त्यापूर्वी नव्हता व त्यानंतरहि अजून निर्माण झालेला नाहीं. या ग्रंथात पाश्चात्य विवेचनाचा मूलतः स्वीकार केलेला आहे. परंतु त्यातहि केळकराना स्वतःला वाटणारा विनोदविषयक सिद्धांत त्यांनीं या ग्रंथाच्या नवव्या प्रकरणात दिला आहे तोच आपल्या दृष्टीनें येथें महत्त्वाचा आहे.

ते लिहितात-हास्यविनोदाच्या उपपत्तींत जो कारणाचा अंश आहे तो विविध आहे.. हास्यविनोद उत्पन्न होण्याला प्रारंभ होतो तो इंद्रियें व बाह्य वस्तु याचा संयोग किंवा संनिकर्ष यापासून सुरू होतो. त्या संयोगानें काहीं आश्चर्य, काहीं अद्भुतपणा, काहीं अपरिचितपणा, इत्यादि भावनांनीं पूर्व विचाराच्या चालत्या गाड्याला किंचित् खीळ पडून अडथळा होतो. त्या अडथळ्यानें मानसिक शक्तीचा प्रभाव थबकतो, पण नंतर त्या आगंतुक शक्तीचा निरास पूर्वीहून विशेष गंभीर विचार उत्पन्न करण्यात न झाला तर मग हास्याच्या रूपानें तिचा विकास होतो (पृ. १५३).

या उपपत्तींत प्रथम विषयनिष्ठ व द्रष्टृनिष्ठ अशा दोन्ही कारणाची संगति केळकरानीं लावली आहे तीच बरोबर आहे. रससिद्धांतकाराच्या मनात रसाचें कारण ईंच होतें हें आपण पूर्वी पाहिलेंच आहे. आश्चर्य, अद्भुतता, अपरिचितपणा इत्यादि भावनानीं जो ताण आपल्या मानसिक शक्तीवर पडतो तो नाहींसा झाल्यावर हास्य निर्माण होते, या त्याच्या लिहिण्यात हास्याच्या वेळीं केवळ मानसिक शक्तींची परिस्थिति काय असते ती सांगितली आहे, ती हास्याचें कारण नसून केवळ हास्यकालीन परिस्थिति आहे अशा अडथळा इतर रसाचे वेळीं उत्पन्न होत नाहीं काय ? आपण ह्याची चर्चा पूर्वीच केली आहे. तेव्हा हा कारणाचा भाग होऊ शकत नाहीं ताणाचा सिद्धांत या दृष्टीनेंच समर्पक नाहीं हें आपणास दिसेल. घटनिर्मितींत गाढवानें माती आणिली यांत गाढव जसें घटनिर्मितीचें कारण होऊं शकत नाहीं तसाच हा ताणाविषयींचा विचार आहे.

केळकरानीं इंद्रियें व बाह्यवस्तुसयोग किंवा सनिकर्ष याविषयीं तें मूळ कारण ठरतें हें मान्य केलें आहे, परतु हें विधान व्यापक आहे, आणि तें कमी निर्णायक ठरतें असा त्याचा आक्षेप आहे सर्वच मनुष्य जीवन यावर अवलबून असतें असें तें लिहितात. येथें केळकरानीं बाह्यवस्तुसयोग व मन असा शब्दप्रयोग केला असता तर तें आज बऱ्याच सर्वमान्य झालेल्या मानसशास्त्रविषयक सिद्धांताच्याजवळ येतें. केळकराच्या या लिहिण्यात थोडा घोटाळा असा आहे कीं ज्ञान होण्याची प्रक्रिया येथें हास्यापुरतीच मर्यादित करावयास हवी होती ती मर्यादा न दर्शविल्यानें हा अतिव्याप्तीचा आक्षेप त्या सिद्धांतावर आला आहे.

केळकरानीं पुढें असें म्हटलें आहे कीं, एकच हास्याचें कारण मानणें एकदेशीय होईल (पृ. १५४) हें ध्यानात ठेवून "तत्वज्ञानात जो एक सर्वपरामर्षक 'ऑक्लेक्टिक' सप्रदाय म्हणून आहे त्याचाच स्वीकार हास्यविनोदमीमांसकारानीं करावा" हें इष्ट होय (पृ १५६) या ठिकाणीं केळकर हास्यकारणाचा शोध कष्टाना परत फिरले असें दिसेल, पण तरीहि ते पुढें लिहितात—पण त्यात खेळकर पणा मूलभूत नाहीं असें हास्य विनोदाचें उदाहरण दाखविणें कठिण आहे म्हणून अशा खेळकरपणावर आधारलेली उपपत्ति हीच अधिकात अधिक अबाधित ठरण्याचा संभव आहे (पृ. १५६) केळकरानीं बांधलेला हा कयास मुळींच समर्पक ठरणार नाहीं असें आमचें नम्र मत आहे साळीवर किंवा खड्यात पडण्याऱ्या माणसाकडे आपण 'खेळकरपणानें' पाहू शकतो काय ? हें एकच उदाहरण विचार करण्यात व केळकराच्या खेळकरपणास 'जातित्व' (पृ १५६) देण्याच्या बाबतींत विरोध दर्शविण्यास पुरेसें आहे केळकर इतकेंच म्हणून थांबले असते कीं प्रत्येक उपपत्तींत काहींतरी सत्यांश असल्यानें सर्वपरामर्षक सिद्धांताचा स्वीकार करावा (जसें, पहा पृ १५५) तर बरें झालें असतें पण हा त्याचा पहिला विचार त्यानीं पुढें रद्द

ठरविल्यानें त्यांच्या उपपत्तींत हास्यकारणाची (Comic) पुरी मीमांसा होत नाहीं असा अभिप्राय व्यक्त करणें आवश्यक ठरतें.

प्रो प. वा. बापट यांनी "नाटकांतील विनोद" या आपल्या लेखांत (नाट्यचर्चा, ग्वाल्हेर १९४३, पृ. १–१४) सुखांतिका (त्यांनीं प्रमोदिका हें नाव सुचविलें आहे-पृ. ६ टीप) या नाट्यप्रकाराविषयीं कांहीं विधानें केलेली आढळतात. "अनेकांची एकच करमणूक या नाट्यविशेषाचा एक प्रत्यय व मोठा परिणाम म्हणजे नाटकांतून सर्रास व सार्वत्रिकरीतीनें विनोदाचा उपयोग हा होय" पृ. २. "सामान्य लोकांचें रंजन करून त्यांना हंसविण्यासाठीं नाटककारास कांहींतरी विनोद नाटकात निर्माण करावाच लागतो." हें विधान म्हणजे हास्यविषयक ग्रीक कल्पनेचा पुरस्कार व दूरान्वित अनुवादच होय. "अभिजात व उच्चतर लोकांचें मनोरंजन गंभीर भावात्मक वा प्रमेयात्मक नाटकांनीं होऊं शकतें," ही कल्पनाहि (पृ. २–३) अशीच आहे. विनोदाचे ते उत्तम मध्यमा, व अधम असे अनेक प्रकार मानतात (पृ. ३) असें दिसतें. त्याचें स्पष्टीकरण त्यांनीं केलेलें नसल्यानें ते संस्कृत साहित्यांतील हास्याचे जे तीन प्रकार केलेले आहेत तेच सांगतात कीं त्यांची इतर कांहीं कल्पना आहे तें स्पष्ट नाहीं. मराठी नाटकांतून येणारे विदूषकाचें पात्र हें संस्कृत नाट्यपरंपरेतून आले असें त्याचें मत असावें. (पृ. ४). मराठी सुखान्तिका या फार्स, शेक्सपियरचीं (विनोदी) नाटकें यावरून लोकांस आवडूं लागल्या असेंहि त्यांनीं सांगितलें आहे. प्रहसनें व प्रमोदिका यांच्यांतील फरक त्यांनीं वास्तवतेच्या प्रमाणावर केला आहे (पृ. ७). त्यांनीं विनोदवृत्ती वा विनोदकारण याचें पृथक्करण केलेलें नाहीं. सुखान्तिकेचा विचार सी. श्री. काळे यांनी नाट्यचर्चेतील आपल्या लेखांत केला आहे. (ग्वाल्हेर १९४३).

त्यांनीं पाश्चात्य वाङ्मयाशीं आलेल्या संबंधानंतर हें सुखान्त व दुःखान्त असें नाटकाचें वर्गीकरण सामान्यतः केलेले आढळतें असें म्हटलें आहे. त्यांनीं पुढें असें म्हटलें आहे कीं, रंगदृष्टया हा प्रकार निश्चित आहे. सुखान्तिकेची वृत्ति 'संगतिप्रिय' आहे (पृ ५८) या त्याच्या म्हणण्याचा अर्थ सुखान्तिका ही समाजात राहून रसिक दृष्टया पाहातां येते किंवा सुखान्तिकेचा विषय सामाजिक असतो असा असला पाहिजे. "सुखान्तिका मात्र व्यक्ति-व्यक्ति व व्यक्ति-परिस्थिति यांच्याच संघर्षांतून प्रायः उत्पन्न होत असल्यानें तीं लौकिक व ऐहिक असते," या त्याच्या विधानाचा अर्थ अनिश्चित आहे. शोकान्तिकेचें वर्णन त्यांनीं सुखान्तिकेस लावलेलें आहे ! त्यांनीं फार्स या प्रकारास 'प्रहसन' असें नाव दिलें आहे. त्याचा व संस्कृत 'प्रहसन' या प्रकाराचा भेद आहे ही गोष्ट लक्षात ठेवणें आवश्यक आहे. "नाटकाचें पर्यवसान शोकान्त करावयाचेंच नाहीं" असा

नाट्याचार्य भरतमुनींचा स्पष्ट दंडक असल्यानें सर्वच संस्कृत नाटकें प्राय सुखात " असतात या त्यांच्या विधानाचा अर्थ किंचितश मर्यादित करणें अवश्य आहे. कारण, कीं शोकगर्भ सुखान्त (Tragicomedy) अशींहि संस्कृत नाटकें (उदा. मृच्छकटिक) आहेत. त्यानीं भरताचा जो आधार दाखवावयास हवा होता तो (उदा. भरताचें नाट्यशास्त्र १८, १५–२८) दिलेला नाहीं. ऐकीव विधान केलें आहे. भरताच्या म्हणण्याचा आशय असा आहे कीं, मुख्य पात्राचा वध किंवा कारावास, नगरास वेढा, युद्ध, राज्यभ्रंश, मृत्यु इत्यादि भीतिजनक गोष्टी किंवा वस्त्रें बदलणें, जेवणें, झोपावरल्या गोष्टी किंवा उत्तान–शृंगारादि गोष्टी अंकात दाखवू नयेत, तर त्यानीं त्या अर्थोपक्षेपक गोष्टींनीं सुचवाव्यात.

" मरण नैव वर्ण्यते " ही ओळ साहित्यदर्पणातील आहे.

काळे यांचें " कल्पनारम्य नाटकाबद्दलच्या कालिदासाच्या कल्पना व शेक्स- पीयरची Comedy of Romance ची कल्पना परस्परापासून फारशा विचित्र नाहींत. हें म्हणणें सामान्यपणें मान्य करण्यास प्रत्यवाय नाहीं. अशे यांच्या " साष्टांग नमस्काराचें " इंग्रजी वर्गीकरणात काय नाव राहील तें त्यानीं निश्चित दर्शविलें नाहीं. (पृ. ६३) " सुखान्तिकेचें एक शुद्ध स्वरूप करविल जातें यातील विनोद बव्हशीं प्रेक्षकाच्या अजाणतेपणावर अधिष्ठित असतो. " (पृ. ६४) हें यांचें विधान " प्रेक्षकाच्या मनात विनोद विषयाबद्दल यथार्थ ज्ञान झालें कीं, विनोदाची हानी होऊन ती जागा सहानुभूतीनें घेतली जाते, " या त्यांच्या पुढच्याच वाक्यावर आधारलेलें असतें. प्रेक्षकाची बुद्धिशीलता सुखान्तिकेस उपकारक नाहीं असें आमचेंहि मत नाहीं (भाग १ पृ. ६४ पहा). " उपरोधाला शुद्ध सुखात्तिकेंत स्थान नाहीं. " ह त्यांचें विधान (पृ. ६४) पूर्ण सत्य मानणें कठिण आहे. प्रहसनें, फार्स हीं ' अल्पजीवी ठरतात ' (पृ ६५) हा त्यांच्या निष्कर्ष असाच मान्य करिता येणार नाहीं.

" नीति अनीतीच्या कल्पना सामाजिक मर्यातून निर्माण होतात व त्यातील " वैगुण्यातून हास्योत्पत्ति होते " या त्यांच्या मतात केवळ अंश सत्य आहे व सुखात नाटकाच्या मीमांसेतील केवळ एकच अंग या विधानात येतें हें लक्षात वाळगणें अगत्याचें आहे.

काळे यांची मीमांसा प्रमुखत पाश्चात्याच्या.. विशेषतः इंग्रजी नाट्यमीमांस काच्या कल्पनांवरच आधारलेल्या आहेत हें निराळें सागण्याची आवश्यकता नाहीं.

के. ना. वाटवे यानीं रसविमर्श या त्यांच्या प्रबंधात हास्यरसाविषयीं प्रथम संस्कृत साहित्यातून व नतर इंग्रजी साहित्यातून माहित असलेले विचार मांडले आहेत. (पृ. ३१४–३२५). त्यानीं नाट्यशास्त्रातील भावप्रकाशनातील हास्यमीनांसा दिली

आहे. अभिनवगुप्ताची अनौचित्यानें हास्य उत्पन्न होतें ही कल्पना—त्यानीं दिली आहे, परतु अनौचित्यानें सर्वत्रच रसभग होत असल्यानें (अनौचित्यादृते नान्यद् रसभगस्य कारणम्) तो हास्याचेंच केवळ कारण कसा होऊ शकेल ही शका त्याना आलेली दिसत नाहीं अभिनवगुप्ताची हास्याची उत्पत्ति रसाभासापासून होते हीहि कल्पना त्यानी फार उत्तम म्हणून माडली आहे. (पृ. ३१६) आम्ही या मताचा साराश पूर्वी दिलाच आहे. पाश्चात्याच्या हास्यकल्पनापैकी स्पेन्सर, लॉर्ड बायरन, नीत्शे, हॉब्स, बर्गसा, इस्टमन्, सली, मॅकडूगल, हॅझलिट् इत्यादींची मतें त्यानीं दिली आहेत. त्यात मॅकडूगलच्या मतावर त्याची विशेष भिस्त आहे. सस्कृत साहित्यशास्त्रातील हास्यविषयक कल्पना व्यापक कशी आहे याचा त्यानीं तुलनात्मक विचार दिलेला नाहीं. त्यानीं सस्कृत हास शब्द कमी प्रतीचा ठरवला आहे ! मराठी मीमासकापैकीं न. चिं. केळकर याच्या मताचाहि त्यानीं उल्लेख केला आहे (पृ. ३१९-३२०). त्याची स्वत ची मीमासा किंवा स्वतत्र कल्पना दिलेली आढळत नाहीं, व पाश्चात्य मतें अधिक प्रमाण मानण्याकडे त्याची प्रवृत्ति अति उघडपणें प्रत्ययास येते.

श्री दा. न. शिखरे यानीं 'विनोदकार' (पुणें १९५३) या आपल्या पुस्तिकेंत ठिकठिकाणीं विनोदाविषयीं काहीं विधानें केलीं आहेत.

'विनोदाचें कार्य आनद फुलविण्याचें आहे', 'मराठी वाङ्मयात विनोदाची धारा पल्लवित होण्यास इग्रजी साहित्याचा स्पर्श कारण झाला', 'हास्य हा स्वतत्र रसच नव्हे असें म्हणण्यापर्यन्त भरतमुनींनीं मजल मारली आहे. तथापि मनुष्यस्वभाव जात्याच विनोदी असतो.' 'हसणारा प्राणी तो मानव' अशी व्याख्या करण्याइतकें तें त्याचें वैशिष्ट्य आहे 'वस्तुमानातील विरोध शोधून काढणें हें विनोदाचें उगमस्थान', 'व्यक्तिस्वातत्र्य व समतेची भावना या तत्वावर उभारलेल्या लोकशाहींत विनोदी वृत्तीला खूप वाव मिळतो', "सुसस्कृत माणूस विनोदी वृत्तीचाच असतो" इत्यादि विधानें त्यानीं (पृ. १-२) केलीं आहेत. यात विनोदाचें कार्य परिस्थिति, विरोध हे विनोदाचें कारण (वस्तुमानातील विरोध म्हणण्यानें त्यानीं विनोदाच्या क्षेत्राचा विनाकारण सकोच केला आहे) इत्यादि सर्व प्रसिद्ध विचाराचा अनुवाद येथें आढळतो. सस्कृति व विनोद याची एककालिकता शिखरे मानतात ती काहींशी विवाद्य आहे.

विनोद हा मानवापुरताच मर्यादित करण्यातहि तार्किक दृष्ट्या पूर्णपणा नाहीं. J S Mill नें मनुष्य हा हसणारा प्राणी आहे याविषयीं आपल्या तर्कशास्त्रात शका काढलेली आहे ती प्रसिद्धच आहे.

मराठी लेखनात सामाजिक सुधारणेसाठीं लेखकानीं विनोदाचें शस्त्र वापरलें आहे (पृ. ३) हें खरें आहे "शब्दनिष्ठ, प्रसगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ, व कल्पनानिष्ठ

अशा विनोदाच्या प्रकारापेक्षा एक चढ पायऱ्या" आहेत (पृ. ३, ४) या मताचे शिरेरे पुरस्कर्ते आहेत. त्याचप्रमाणे कोट्या, श्लेष, अतिशयोक्ति, विसंगति, उपहास हीं विनोदाची साधनें आहेत (पृ. ४) असें ते म्हणतात. विसंगति हें मूलतत्व या सर्व साधनांच्या मुळाशी आहे हें येथें काहींसें विसरल्यामुळें विसंगति हेंहि साधन मानलें आहे. वास्तविक तें हास्याचें कारण आहे हेंच खरें आहे. शुद्ध हास्यरस हा अश्लीलतेपेक्षा निराळा आहे असें येथें म्हटलें आहे. शृंगारापासून हास्य उत्पन्न होतें हें भरतमुनींचें मत आपण पाहिलें आहे. पॉटसूनें विनोदांतील या लैंगिक अश्लीलतेची चर्चा केलेली आहे.[१] त्याच्या मतें जोपर्यन्त नैतिक दोष गृहीत धरलेले आहेत आणि त्याचें समर्थन किंवा प्रचार केला नाहीं तोपर्यन्त कोणालाहि सुखपणें प्रथकाराबद्दल तक्रार करता येणार नाहीं. समाज हा जर सुखान्तिकेचा विषय असेल तर समाजातील प्रवृत्ति रंगविणें हा लेखकाचा अपराध होत नाहीं. सुखान्तिकेनें नैतिकतेचाच प्रचार केला पाहिजे हें म्हणणें मान्य होण्यासारखें नाहीं. अश्लीलतेविषयींची तक्रार अनाठायीं आहे (पृ. ५७) असें पॉटसूनें म्हटलें आहे. अर्थातच लेखकानीं संयम पाळणें आवश्यक आहे आणि त्यानीं आपली भाषा शहाणपणानें वापरली पाहिजे (पृ. ५७). आपल्याकडे हा फरक लोकांच्या ध्यानात न आल्यानें अश्लीलतेविषयीं तक्रारी केलेल्याच आढळतात. शिरेरे यानीं समाजाचे दोष पुढें माडणें ही जशी विनोदाची फलश्रुती मानली आहे त्याप्रमाणेंच विनोदासाठीं विनोदहि मान्य केला आहे हेंच योग्य आहे (विनोदकार पृ. ५) अपेक्षाभंग हें हास्यकारण आहे असें त्यानीं (पृ. २१) लिहिलें आहे. अतिशयोक्ति हा उनोक्तिसह दुसरा एक मार्ग आहे. परंतु त्याची त्यानीं कारणातच गणना केली आहे. (पृ. ११) पुस्तकात इतरत्र त्यानीं केलेले विवेचन याच बैठकीवरचें आहे.

प्रल्हाद केशव अत्रे यानीं (मुद्दे आणि गुद्दे, मुंबई १९५६) या आपल्या लेखात विनोदाविषयीं कांहीं मौलिक विचार प्रदर्शित केले आहेत. 'हास्य ही जीवनातील एक मूलभूत प्रवृत्ति आहे', असें ते योग्यपणेंच म्हणतात. त्याच्या मतें "शब्दाच्या योजनेनें हास्यरस निर्माण करणें झाला विनोद" म्हणतात. या त्यांच्या म्हणण्यात असें जरी क्षणभर वाटण्याचा संभव आहे कीं शब्द विरहित विनोद असणार नाहीं, तरी तसें म्हणण्याचा त्याचा उद्देश तेथें नसावा, तर त्या ठिकाणीं विनोदाच्या निवेदनाचें एक माध्यम म्हणूनच केवळ शब्दाचा उल्लेख ते तेथें करतात ही गोष्ट पूर्वप्रकाशाइतकी स्पष्ट आहे. विनोदबुद्धि असणें हें संस्कृतीचें लक्षण समजलें जातें असें जेव्हा ते म्हणतात (पृ. ९३) त्यावेळेस संस्कृति व विनोद याचे समकालित्व त्याना वर्णन करावयाचें आहे. विनोद समजण्याला कांहीं एका दृष्टीनें

१ Comedy L. J Potts London 1948

समाज प्रगत असला पाहिजे याच तत्वाचें येथें निवेदन आहे. व्यक्तीला संपूर्ण स्वातंत्र्य असणाऱ्या समाजात विनोदानें एक तत्वज्ञान निर्माण होतें हें मान्य करिताना येथें असें स्पष्टीकरण करणें योग्य होईल कीं हें क्रिया–स्वातंत्र्य ज्या ज्या समाजात असतें तेथें तेथें विनोद निर्माण होऊं शकतो. जुन्या ग्रीक वाङ्मयात विनोदाचें तत्वज्ञान निर्माण होऊं शकलें, या परिस्थितीचें निदान असें करण्यास प्रत्यवाय नाहीं. त्याचें या विपर्यीचें दुसरें व्यतिरेकी अनुमान अर्थातच मान्य करणें प्राप्त आहे, परंतु भारत या देशात विनोदाला फारसें सन्मानाचें स्थान नव्हतें हें त्याचें म्हणणें मात्र मर्यादित अर्थानेंच सत्य मानणें प्राप्त आहे. कारण भारतात लिखित वाङ्मयात हास्यरसाला इतर रसाच्या बरोबरीनें महत्त्वाचें स्थान दिलेलें नाहीं असें नव्हे. 'मण्डूक सूक्त' (ऋग्वेद ७–१०३) लिहिणाऱ्या ऋषीला ही दृष्टी होती, तशीच ती अथर्ववेदातील कुमारी ब्रह्मचारी संवादात किंवा कुन्ताप सूक्तातील दानस्तुतींत आढळते. अर्थात् एक गोष्ट खरी कीं जें वाङ्मय रक्षणीय म्हणून ठरविलें त्यात विनोदी वाङ्मयाला जागा नव्हती. पण आर्यांच्या नैसर्गिक, स्वातंत्र्यप्रिय आणि उत्तेजित सामाजिक जीवनात विनोदाला स्थान नव्हतें असें म्हणणें मान्य करणें जरा अवघडच आहे. आर्यांच्या पुढील कित्येक आचारातहि जी विनोददृष्टि आढळते ती त्यांच्या पूर्वजाच्या जीवनात असलीच पाहिजे हेंहि एका मर्यादेपर्यंत मान्य करावें लागेलच. जातिभेद व पंथभेद यामुळें विनोदाचें क्षेत्र वाढलें असण्यानेंहि "प्रबोधचंद्रोदय" या नाटकासारख्या नाटकावरून आढळेल. 'टवाळा आवडे विनोद' हें रामदासाचें वचन मर्यादित अर्थानें खरें मानण्यास पाहिजे, कारण रामदास जरी सर्व लोकाना उद्देशून आपला बोध करीत होते असें आपण समजलों तरीहि त्याचा उपदेश हा अध्यात्मात गुंगून जाणाऱ्या लोकांकरिताच होता ही गोष्ट आपणास विसरता येणार नाहीं समाजाचे पुरुषार्थ विषयक जे विचार होते त्यात मोक्षाला जरी मानाचें आग्रस्थान होतें, तरीहि धर्म, अर्थ व काम हे इतर पुरुषार्थ साधण्यात लोक गढून गेलेले असत ही गोष्ट तितकीच निर्विवाद आहे. तुकारामबोवाच्या "वेचूंनिया धन उत्तम वेव्हारें" याचा अर्थ जर अर्थ या पुरुषार्थावर आपण करतो तसा असेल तर रामदासादि समकालीनाचे विचार निराळे असतील असें समजण्याचें फारसें कारण नाहीं, परंतु रामदास हे ज्या ब्राह्मण वर्गाचे प्रतिनिधि धर्मदृष्ट्या होते त्याच्या वचनाचा अर्थ त्या समाजघटकाच्या मर्यादित दृष्टिकोनानें पत्करावा असें आम्हास नम्रपणें सुचवावयाचें आहे

ग्राम्य विनोद राहिला तोहि केवळ पेशवाईनंतरच संग्रहीत झालेला आहे हें आपण विसरता उपयोगी नाहीं. संस्कृत साहित्यातहि विदूषकाव्यतिरिक्त विनोद पुष्कळच आहे, आणि विदूषकाचें पात्र जरी मूलत थट्टामस्करीचें प्रतिनिधिभूत पात्र असलें तरी इतर पात्राच्या संभाषणातून विनोदाचे सर्व प्रकार आढळतात ही गोष्ट

विस्तारानें येथें मांडण्याची आवश्यकता नाहीं. कवि, नाटककार, प्रहसनकार इत्यादि मंडळींनीं विनोद दृष्टि दाखविली आहे हें आपल्याला नाकारता येणार नाहीं.

अत्र्यांनीं पुढें "इमजी वाङ्मयानें व जीवनानें आम्हाला दिलेली ती एक अलौकिक देणगी आहे" असें विनोदाविषयीं म्हटलें आहे. हें त्याचें विधान सर्वमान्य समजण्यास प्रत्यवायच नाहीं. अत्र्यांनीं गुदगुल्यापासून तो हसता हसता पोटें दुखून येईपर्यन्तचे जे हास्यप्रकार वर्णन केले आहेत, त्यात बाल्कापासून थोरापर्यन्तच आणि भौतिक पातळीपासून आध्यात्मिक पातळीपर्यन्तचे प्रकार येथें आलेले आहेत. त्यांनीं दिलेली विनोदाची उदाहरणें (पृ. ९६–९७) तर फारच विचारार्ह आहेत. अपेक्षा भगानें निर्माण होणारी विसंगति, कुरुपता वा व्यंग देशकालानुसार चालीरीतींतील दिसून येणारा फरक, इत्यादि सर्व विनोदकारणाचा विचार त्यांनीं केला आहे. प्रेतयानेचें त्याचें उदाहरण तर फारच गमतीचें आहे. अपेक्षाभगात त्यांनीं अपेक्षित शब्द आणि कल्पना याच्या अनुक्रमव्यत्यासास महत्त्व दिलें आहे तेंहि सप्रमाण आहे. श्रोत्यांना किंवा वाचकांना विनोदाची आकस्मिता (पृ. ९९) अपेक्षाभगात जाणवणें विनोदाचें रहस्य आहे असें ते म्हणतात तें अर्थातच अविरोध मान्य करिता येईल. त्यांनीं कुरुपतेच्या विनोदाचें समर्थन आत्मश्रेष्ठत्वभावनेनें केलेलें आहे (पृ. ९९) तेंहि यथायोग्यच आहे. समाजाच्या प्राथमिक रानटी काळांतील विनोदाचे अवशेष आजहि कसे दिसतात हें त्याचें विवेचन असेंच निर्विवाद आहे. विनोदाच्या मुळाशीं क्रीडा-प्रवृत्ति असते (पृ. १००) व तें तारुण्याचें लक्षण आहे असे ते लिहितात. हें त्याचें मत एका पाश्चात्य मीमांसकाच्या मताशीं (उदा. प्रो. जेम्ससली, तुलना हास्यविनोद मीमासा पृ. २०२) विजयाच्या भावनेचाहि उल्लेख अत्र्यांनीं केला आहे. (पृ. ९९) तो ले हंटच्या आत्मविजयाच्या जाणीवेसारखाच आहे हें लक्षात घेण्यासारखें आहे.[1] हॉब्जच्या 'आकस्मिक विजयाच्या' (Sudden Glory) कल्पनेचाहि काहीं भाग त्यात येईल.[2] श्री अत्र्यांच्या कल्पनेंत काहींसा पलायनवादित्वाचा भागहि आहे असें दिसतें. त्यांनीं जगातील अनंत दुःखांनीं मरलेल्या असहाय्य माणसानें ती दुःखें हसून हसून विसरून जावींत (पृ. १००) या मतात, पलायनसिद्धांताचें व विरुद्धाचें (पृ. १०१) दर्शन काहींसे होतें असें म्हणणें भाग आहे. अत्र्यांच्या मतें मनातील दुःखें हाच विनोदाचा खरा विषय आहे. हा त्याच्या म्हणण्यात तर्काधिष्ठित जगद्व्यवस्था व प्रत्यक्ष ऐतिहासिक जगद्व्यवस्था यातील फरकाच (Logical Order and Historical Order) दुःखें असें म्हणावयाचें आहे हें स्पष्ट होतें. ऐहिक जीवन "अपूर्ण" व रखडत असल्यानें

---

१ ले हंट, तुलना हास्यविनोद मीमांसा पृ ११८

२ टॉमस हॉब्ज तुलना हास्यविनोद मीमांसा पृ ११५

त्यातून आनंद निर्माण करण्याचा विनोद हाच मार्ग आहे. दु:ख हा विनोदाचा विषय कसा होतो या विषयीं त्यानी जीं तीन चार उदाहरणे दिलीं आहेत, त्यातील विनोदाच्या कारणाविषयीं मतभेद होण्याची शक्यता मान्य करूनहि तीं उदाहरणें, 'दुःख हा विनोदविषय बनवितात' या त्याच्या विनोदाची उदाहरणे समजण्यास प्रत्यवाय नाहीं. ड्रॉईंग मास्तरचा आचरटपणा हा सर्वसामान्य माणसाच्या वर्तनापेक्षा कित्येक दृष्टींनी हीन वर्तन सुचविणारा आहे, दुसऱ्या उदाहरणात 'देणें' या धातूवर श्लेष असून कोटि आहे असेंहि म्हणता येईल. मावशी ऐवजीं साहेबाना कबरस्तानात पुण्याच्या बातमीत केळकरानीं दिलेल्या अदलाबदल, अडाणीपणा, व्युत्पत्ति, आत्मरक्षणबुद्धिच्या तात्त्विक वर्गीकरणात पडणारीं हास्यकें म्हणूनहि काहींना वाटेल. चौथ्या स्कॅचमनच्या उदाहरणात काहींना कालविपरीतत्व आढळेल. पण तरीहि मरण हा येथें विनोदाचा विषय होता ही गोष्ट स्पष्ट आहे. इतर विनोदविषय (पृ. १०३) त्यानीं मनुष्यस्वभावातल्या दोष व खोड्या यात अंतर्भूत केलें आहे.

आपल्या समाजात व देशात विनोदाला फार मोठें क्षेत्र आहे हें त्याचें मत समुचित असेंच आहे. विनोदाचा सामाजिक परिणाम होऊन, किंवा मनुष्याच्या वैयक्तिक स्वभावातहि बदल होऊन सुधारणा होते, समाजातील मोकळेपणा वाढतो. "सामाजिक जीवनाचीं चक्रें सुरळितपणें फिरू लागतात," (पृ. १०५) या त्याच्या विवेचनात खूपच तथ्य आहे. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरानीं हें कार्य कसें केलें त्या विषयीचें त्याचें विवेचन बहुमोल आहे (पृ. १०५-१०६) गडकऱ्याच्या विनोदाचें असेंच मूल्यमापन त्यानीं केलें आहे तें बहुमान्य होईल.

अत्रे यानीं विनोदानें सहानुभूति निर्माण होते असेंहि (पृ. १०६) म्हटलें आहे. अत्र्यांचें वरील विवेचन मराठींतील विनोदाच्या तत्वज्ञान विषयींच्या लेखामध्यें उच्च दर्जाचें आहे हें सागावयास नको.

वा. ल. कुळकर्णी यानीं 'सुखात्मिका आणि शोकान्तिका, काहीं विचार' या लेखात 'सुखात्मिका व शोकात्मिका म्हणजे केवळ नाट्यवाङ्मयाचे दोन प्रकार असें समजण्याची चूक आपण कधींच करता कामा नये' असें काहींसें ठाम विधान, सुखात्मिका वा शोकात्मिका याना इतर वाङ्मयप्रकाराहूनपत "विशिष्ट घाट" लाभलेला नाहीं या कारणावर आधारून केलेलें आहे.[१] हें विधान पोट्सनें आपल्या comedy या पुस्तकात केलेल्या विधानासारखेंच आहे. तो म्हणतो Some literary terms, such as The Lyric The Novel or Drama depend on outward shape or size Comedy is one of the few art form that are defined by that kind of distinction Its outward shape is variable it can be narrative dramatic or descriptive, The

१ सत्यकथा, जानेवारी १९५८, पृ ४

most amorphous of literary vehicles, the essay, suits it admirably, it can occur without words at all in picture sculpture or ballet."[1] परंतु येथें त्यानें जरी कार्य, हेतु किंवा दृष्टिकोन यातील भेद दर्शविला असला तरी तो त्याला एक वाङ्मयप्रकार म्हणून मानण्यास सिद्ध आहे असें त्याच्या पुढील वाक्यावरूनच स्पष्ट होतें. तो म्हणतो, "By tradition and by nature it is, however most at home in literature, and I shall treat it as a literary form'. येथें त्यानें ही मान्यता दिलेली आढळते. याविषयीं इतरत्र विवेचन केलेलें आहे.

"सुखात्मिका मनाला विरंगुळा देते" म्हणून "सर्वसामान्य माणूस आस्वादासाठीं सुखात्मिका पसंत करतो." इंग्लंडच्या प्रयोगानें खेडुताचेंहि हृदय हेलवतें, परंतु सुखात्मिकानीं तें होत नाहीं, याचें कारण शोकात्मिकाचें आवाहन प्रामुख्यानें माणसाच्या मूलतम भावनाना असल्यामुळें त्याचा आस्वाद थोड्याबहुत प्रमाणात समाजाच्या जवळजवळ सर्वच थरातील स्त्रीपुरुषाना घेता येतो. शोकात्मिकाचा आस्वाद घेण्यासाठीं फारसा बौद्धिक पूर्वतयारीची जरुरी नाहीं. येथें बरेच घोटाळे झालेले दिसतात. एकतर इंग्लंडमधील शोकात्मिकानीं महाराष्ट्रातला खेडूतहि हेलावू शकतो हें म्हणणें सर्वसामान्यपणें मान्य करणें कठिण आहे. आणि उत्तम सुखान्तिकानीं हे वाचक प्रेक्षक हेलावून जात नाहींत हें प्राध्यापक कुलकर्ण्यांनीं कोणत्या आधारावर ठरविलें तें त्यानीं सांगितलेलें नाहीं. हास्यान्तिकाचा आस्वाद घेण्यासाठीं बौद्धिक पूर्वतयारीची आवश्यकता असते ही त्याची कल्पना पण अशीच काहींशी विलक्षण आहे. वैगन्तरानें उत्पन्न होणारें हास्य, शारीरिक पातळीवर निर्माण होणारें हास्य, कुरूपतेनें निर्माण होणारें हास्य, यात कसल्याप्रकारची तयारी पाहिजे हें त्यानीं स्पष्ट केलें असतें तर बरें झालें असतें.

"सुखात्मिकेचें आवाहन बुद्धिला असतें म्हणजेच औचित्यविचाराला असतें." यातलें औचित्य म्हणजेच Norm किंवा What ought to be ही स्थिति होय, किंवा Logical Order होय. "सुखान्तिकेंतून व्यक्त होणारा अभिप्राय हा 'सामाजिक' असतो" हेंहि त्याचें म्हणणें पूर्व विचाराना धरूनच आहे. परंतु हा सामाजिकपणा कित्येक वेळा केवळ एका विशिष्ट स्थलकालापुरताहि मर्यादित असतो ही गोष्ट आम्ही वेळोवेळीं स्पष्ट केलीच आहे. अर्थातच मानवी स्वभावाच्या नित्याच्या उणीवा जेव्हा सुखान्तिकेंत टीकास्पद ठरतात, त्या वेळास त्याना सार्वजनीन, सार्वकालीन व नित्याचें स्वरूप येतें हेंहि खरें. याचा विचार श्री. कुलकर्णी यानीं त्याच्या दुसऱ्या लेखाच्या शेवटीं केला आहे तोहि सुसंगत असाच आहे.[2] येथें सुखा-

1 L. G Potts, Comedy, London 1948 P 10.
2 Vide In Praise of Comedy, P 221 222

त्तिकेचें आवाहन सार्वजनीन व सार्वकालीन व नित्याचें होतें हें श्री. कुळकर्णी यानीं लक्षात घेतलेलें आढळत नाहीं, म्हणून ते म्हणतात...त्यामुळेंच सुखात्मिकेचें आवाहन "सार्वजनीन" असू शकत नाहीं. आळशी, लोभी, रागीट, खादाड इत्यादि माणसांचीं सुखात्मिकेंतील चित्रें सार्वजनीनच केवळ नव्हेत तर सार्वमालिक असतात. चॅप्लिनच्या (Modern Times) चें उदाहरण येथें देता येईल, इत्यादि.

श्री. कुळकर्णी यानीं दाखविलेल्या "आगळ्या व्यक्तित्वात" आणि सुखात्मिकेंत येणाऱ्या चमत्कारिक स्वभावाच्या व्यक्तित्वात फरक आहे ही गोष्ट स्पष्ट आहे. निरनिराळ्या लोकांचीं जीं व्यक्तित्वें एकमेकांच्या संघर्षात येतात तीं साधीं, नेहमींची व सामान्य मानवधर्मीच नसतात, म्हणून सुखात्मिकेंत विनोद निर्माण होतो केवळ आगळ्या व्यक्तिमत्वाच्या संघर्षानें तो उत्पन्न होऊ शकत नाहीं.

श्री. कुळकर्णी यानीं हास्यकारणाला केवळ औचित्यविसंगति म्हटलें आहे. हें स्थूल रीत्याच केवळ मान्य करिता येईल. लोकाचार या लोकसमजुती हीं सामान्य समाजजीवनाशीं विसंगत ठरू लागलीं कीं सुखान्तिका निर्माण होते, ही त्याची कल्पना पूर्वसूरींच्याच प्रमाणें आहे. त्यात नवीन असें काहींच प्रतिपादिलेलें नाहीं.

श्री. कुळकर्णी यानीं विशुद्ध विनोदगर्भ सुखात्मिका आणि उपहासप्रधान सुखात्मिका व फार्स असे सुखात्मिकाचे तीन प्रकार मानलेले दिसतात. आम्ही इतरत्र दाखविल्याप्रमाणें मराठी सुखान्तिकेचे निरनिराळे[१] प्रकार करणें आमच्या मतें आवश्यक ठरतें. मराठीमध्यें उपहासप्रधान सुखान्तिका, प्रहसनें, कल्पनारम्य सुखान्तिका, स्वभावप्रधान सुखान्तिका, दुःखावृत्त सुखान्तिका (Tragic Comedy) इत्यादि प्रकार आम्ही स्वतंत्र चर्चिलेले आहेतच. सुखात्मिकांतून व्यक्तिसंपन्न पात्रें नसतात हा समज जगाच्या सुखान्तिकांचें व मराठी सुखान्तिकांचें अवलोकन केल्यावर टिकण्यासारखा नाहीं हेंहि येथें स्पष्ट केलें पाहिजे.

श्री. कुळकर्णी यानीं सुखात्मिका हा स्वतंत्र वाङ्मय प्रकार कधींच मानू नये असें सांगितल्यावरहि त्याना नाटकाचे शोकात्मिका व सुखात्मिका आणि सुखात्मिकेचे निदान तीन प्रकार मान्य करावे लागले आहेत हें लक्षात घेता सुखात्मिकाना स्वतंत्र घाट नसल्यानें तो स्वतंत्र वाङ्मय प्रकार होऊ शकत नाहीं हें त्याचें म्हणणें कसें लटकें पडतें तें स्पष्ट होतें. वाङ्मयात नाटक हा निराळा वाङ्मयप्रकार ज्या तीनचार कारणानीं स्वतंत्र होतो (व याची जाणीव त्याना स्पष्ट दिसते हें त्याच्या दुसऱ्या लेखातील कथानकाच्या त्यानीं फॉर्स्टरच्या अनुरोधानें केलेल्या विवेचनावरून आणि

---

१ प्रस्तुत प्रबंध प्र १२

शोरातिमिरेच्या गुणाचें जें परिगणन त्यानीं केलें आहे त्यावरून उघड होतें.[1]) त्याच रचनेच्या वैशिष्ट्यामुळें सुखान्तिका हाहि स्वतंत्र प्रकार मानणें प्राप्त आहे.

यापुढें हास्यकारणापासून मिळणाऱ्या आनंदाची मीमांसा आपल्याला करावयाची आहे.

वाङ्मयातील आनंदाची मीमांसा आजवर पुष्कळानीं केलेली आहे. संस्कृत साहित्यात वाङ्मयापासून होणारा आनंद हा ब्रह्मानंदसहोदर आहे असें म्हटलें आहे. वाङ्मयातील सौंदर्याच्या जोडीस हास्याचा आनंद स्वतंत्रपणें धरावा काय हा प्रश्नहि आपणास उपस्थित करिता येईल. संस्कृत साहित्यात सामाजिक,[2] रसिक, सहृदय याच्या[3] आनंदाचा विचार होतो. सामाजिक हा शब्द नाट्याच्या अनुषंगानें वापरलेला आहे. आनंद हा कवि व सामाजिक या दोघाचाहि वर्णन करतात स्वत निर्मिति करण्याचा आनंद कवीस मिळतो, व दुसऱ्यानें निर्माण केलेल्या सौंदर्याचा आनंद सामाजिकाला, रसिकाला वा सहृदयाला मिळतो कवीला हा दुसऱ्याहि प्रकारचा आनंद घेता येत असेल कारण तो वस्तुनिष्ठतेनें नतर आपली वृत्ति परीक्षू शकतो, पण मुख्यत निर्मितीच्या आनंदाचीच चर्चा त्याच्या बाबतींत आपण करतो. नाटकात तर नटालाहि आनंद होतो का नाहीं हाहि प्रश्न महत्त्वाचा आहे. परतु नटाला आनंद होत नाहीं, त्याच्यात रसास्वादाची चित्तवृत्ति निर्माण होत नाही असें मत दिलेलें आपल्याला आढळते.[4] नाट्यदर्पणात 'न च नटस्य रस भवति' (पृ. १६०) असें म्हटलें आहे. परतु हें सर्वसी मान्य करणें आज अशक्यच आहे. नित्येक नटाच्या जवान्या आनंद होतो या वाचून्याच मिळतील.

नाटक निर्माण करणाऱ्या कलावंताचा आनंद हा क्रीडारूप असू शकतो. प्रो वाटवे यानीं रसविमर्श (पृ २१३-२१८) यानीं कला म्हणजे क्रीडारूप आत्माविष्कार असें म्हटलें आहे हा आनंद सत्त्वगुणयुक्त आणि स्वार्थरहित असा असतो कलेचा आनंद हा मनोरंजनाचें ध्येय ठवीत असल्यानें तो स्वार्थरहित असतो कलाकृतीनें होणारा आनंद स्वत च्या सतोषाकरिता असणें अशक्य नाहीं काव्य, गायन, नर्तन, शिल्प, चित्रकला इ. निर्मितींतील आनंद हा क्रीडास्वरूप असणें शक्य आहे क्रीडा करण्यात अत्यधिक जीवनशक्ति खर्च होते. ही शक्ति उचबळण्यानें आनंद होतो हर्बर्ट स्पेन्सरचें असें मत होतें हास्याची उपपत्ति अशीच देण्यात येते. ताण सपण्याचे समाधान मिळाल्यानें, श्रेष्ठत्वाची भावना जागृत झाल्यानें, आकस्मिक तेजोमयतेचा उदय झाल्यानें होणारा आनंद हास्यात उत्पन्न होतो ही गोष्ट स्पष्ट आहे

---

१ पृ ३४, ३५ व ३६-३७, सत्यकथा, फेब्रुवारी १९५८

२ काव्यप्रकाश उल्लास ४, पृ ८९, ९२ करमरकर प्रत, मुबई सस्कृत ग्रथमाला

३ का प्र उल्लास १, वरील प्रत पृ ८ ४ रसगंगाधर पृ २९-३०

कटाळलेलें मन ताजेतवानें करण्यात या हास्याचा उपयोग होतो हीहि बाब वाचक दृष्टया किंवा प्रेक्षकदृष्टया आपल्या ध्यानात येईल. नाटककारहि ही लेसनक्रीडा करून ताजातवाना होत असेल. आनदाची दुसरी उपपत्ति निर्मितीच्या आनदाची आहे. कलानद मिळण्याकरिता सौंदर्यनिर्मिति करण्यास नाट्यलेखनास भरपूर वाव असतो. हास्यनिर्मितींत तर कौरूप्य, दोष, विसगती हीं सर्व सौंदर्य कसें असावें याजकडे नोट दाखविण्यासाठींच निर्माण केली असल्यानें हा कलानद स्वरूपणेंच अधिकतर होत असला पाहिजे. राजे, सस्था, माणसें याच्यावरील टीका उथळच असते असें नाहीं, या सत्यदर्शनानें व दंभस्फोटानें होणाऱ्या आनदास परिसीमाच नाहीं. "मला नाटक झालें" म्हणण्यात ही परिसीमा नाहीं काय? या निर्मितीला वाङ्मयात आत्मविष्कारांचेंहि स्वरुप प्राप्त होतें. आपल्यास प्रतीत होणारें सौंदर्यग्रहण करून तें इतराना सागण्याच्या खटाटोपास आत्मविष्कार म्हणावें. याच्या जोडीलाच नवसौंदर्या चीहि निर्मिति सुसगति, कला इत्यादींच्या मार्फत नाटककार करीत असतो. कलेंतील चरसोरी हीहि सुखाची बाब होऊ शकेल. अने यानीं मराठी रगभूमीच्या पहल्या काळात नाटकें लिहून रगभूमी तारिली हा आनद, नाम्यग्राह्य असला तरी तो निर्मितिग्राह्य नाहीं

वाङ्मयातील आनद हा बुद्धिनिष्ठच असतो ही गोष्ट जितकी सत्य तितकीच हास्यात्मिका ही पण बुद्धिनिष्ठ असल्यानें हास्यापासून होणारा आनद हा बुद्धिनिष्ठच असतो. भावनिक आनद स्वतत्र मानता येत नाहीं![1] आनदाची शारीरिक बाजू हास्योपभोगात दृष्टीस पडते ही बाब मान्य खरीच आहे. हास्याचा फुप्फुसावर परिणाम होतो. फुप्फुसाचें आकुचन प्रसरण होऊन अधिक तानी हवा मिळाल्यानें प्राणवायु रक्तात अधिक मिसळतो. हृदयाचा उजवा भाग विभाजक पडद्यावर असतो आणि हास्यामुळें हा पडदा वरखालीं होऊन एक तऱ्हेची तालबद्धता निर्माण हाते, ती हृदयाला उपकारक ठरतें. हसण्याच्या वेळीं यकृतहि विभाजक पडद्याच्या खालीं असल्यानें तेंहि हासवेळीं वरखालीं होऊन त्याची कार्य-क्षमता वाढते. त्याच प्रमाणें स्वादुपिंडावर (Panoreas) मुद्धा हसण्याचा परिणाम होतो. पान्थरी, मीरा, जठर आणि आतडी यावरही असाच परिणाम होऊन एकदर हास्यानें प्रकृतीवर इष्ट परिणाम होऊन एकदर हास्यानें अद्वितीय होतो. हा आनदाचें साधनच होय. विनोदानें सकटाच्या वेळीं किंवा अडचणींत परिणामाचें भय वाटेनासें होतें.[2]

"गुप्तान्तिर्वत नर्तन, काव्य, शिल्प, गायन इत्यादि सर्वच ललितकलाचा

१ प्रो जोग आनंदबोध. पृ १७१

२ पहा James Sully An Essay On Laughter, S 329

एक समयावच्छेदें करून उपभोग घेता येतो. नाट्याच्या निर्मितींत पण या अंगाचा मानसिक भाग नाकारता येण्यासारखा नाहीं. ज्ञानानंदानें होणारी जिज्ञासाहि समाधानाची एक बाब आहे. सत्य, औचित्य ससूचन, नैतिक मूल्याची जाणीव, कौशल्याचें दर्शन इत्यादि घटक या आनंदात समाविष्ट आहेत. भावना ही शारीरिक आहे काय या प्रश्नाचा विचार मनाच्या अस्तित्वाच्या व शरीरामधील स्थलाच्या निश्चितीवर जरी ठरणार असला तरी हास्यानें मनावरील संस्कार जागे होतात. आपले संकल्प दृढ होतात, स्मृति जागृत होते व कदाचित् उत्कटहि होते, इत्यादि प्रकार ज्या संवेदनेनें होते ती सुखमय म्हणजेच अनुकूल असते व तो आनंद आज तरी भावनिक म्हणण्यास हरकत नाहीं.

सुखान्तिकेंत होणारा आनंद हा सविकल्प समाधीच्या स्वरूपाचा असण्याची शक्यता जास्त आहे. न. चि. केळकरानीं ही कल्पना प्रथम पुढें मांडली.[१] समाधि शब्दाचा अर्थ करिताना आपण अलौकिक भागाचें ग्रहण केलेंच पाहिजे असा आमचा आग्रह नाहीं. तल्लीनता किंवा तन्मतया एवढा अर्थ घेतला तरी पुरे. वाचकाचा किंवा प्रेक्षकाचा आनंद हा दुय्यम दर्जाचा जरी ठरला तरी त्यात मोठें बिघडतें असें नाहीं. क्षणभराची हास्यजगतातील (Comic Cosmos) प्राप्ति ही निर्विवाद आनंदकारक ठरते. हा आनंद, तादात्म्यानें उत्पन्न होतो, हें तादात्म्य स्वायत्त असो, द्विविध मनानें हा आनंद आमच्यात उतरो, अभिनवगुप्तानें वापरलेल्या तन्मयत्वाच्या भावनेचा परिणाम म्हणून तो होवो, फडक्यानीं पुरस्कारिलेल्या पुन प्रत्ययानें तो निर्माण होवो[२], कृ. पा. कुळकर्णी यानीं म्हटलेल्या प्रत्यभिज्ञा जागृतीनें[३] तो होवो किंवा माधवराव पटवर्धनानीं (किंवा ल्यूकसनें मानलेल्या Tragedy, P 52) ठरविलेल्या नवीन जिव्हाळ्याच्या ज्ञानानें[४] तो आनंद होवो, ग्रंथकाराच्या तार्किक व तांत्रिक कौशल्यानें तो निर्माण होवो, किंवा पक्कड अनुकरणानें तो येतो, आनंद हा निर्माण होतोच होतो. आणि त्यामुळच आम्ही सुखी होतो. प्रो रा. श्री. जोग यानीं १ रिचर्ड्सच्या Synaesthesis चा पुरस्कार करून समधानतेचा एक नवा सिद्धांत मांडला आहे.[५] कशानें कां होईना सुख निर्माण होतें हें खरें.

हास्यनिर्मितींतील आनंदात तर विविध कलांच्या आनंदाच्या अंशाचीहि भर पडत जाते हें पुन पुन्हा सांगणें नको.

या आनंदास मम्मटाचार्यांनीं अलौकिक चमत्कारकारी, अलौकिक आनंदमय[६]

---

१ बडोदें साहित्यसम्मेलन, १९२१ २. साहित्य व संसार, पृ १९ ३ शारदाविलास, पृ ११०-१११ ४ लोकशिक्षण एप्रिल, १९३८ ५. आनंदबोध. पृ २११-२१२ ६ काव्यप्रकाश, उल्लास ४,

म्हटलें आहे. अभिनवगुप्तांनीं त्याचें ' अलौकिक भोग ' असें वर्णन ध्वन्यालोकातील आलोचनात (पृ. ७०) केलें आहे. विश्वनाथानी (साहित्यदर्पणकार) ' लोकोत्तर चमत्कारप्राण ' असें त्याचें स्वरूप सांगितलें आहे (तृतीय परिच्छेद) आणि रसगंगाधरकारांनीं " अलौकिकविभावानुभाव शब्दव्यपदेश्यै " अशा शब्दात आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. आधुनिक मराठी चिकित्सकात वा. म. जोशी[1] द. के. केळकर,[2] न. चिं. केळकर,[3] यांनीं पण हें अलौकिकत्व मानले आहे. साहित्यदर्पणकारांनीं ' ब्रह्मास्वादसहोदय '[4] असें या आनंदाचें वर्णन केलें आहे. हासादिक स्थायीभावार्थे चिच्छक्तीचा संबंध आल्यावर रसनिर्मिती होते. चिच्छक्तीवरचें आवरण दूर होऊन त्यातील आनंदाचा उद्भव होतो. जगात होणाऱ्या आनंदापेक्षा निराळ्या तऱ्हेचा नि स्वार्थ असा हा आनंद असतो. तो ' ऐंद्रिय सुखभावनें 'च्या स्वरूपाचा नसेलहि. मानसिक उपपत्ति लावल्यानें तो ऐहिक ठरतो हें मात्र निश्चित आहे. मुलें, स्त्रिया व पुरुष यांना हास्यानें उत्पन्न होणारा आनंद हा भिन्नभिन्न असतो यातहि या आनंदाचें सुखरूपत्व सिद्ध झालें तरी अलौकिकत्व मान्य होत नाहीं असें आम्हास वाटतें.

हा रसास्वाद नित्याचा नसून किंचित्कालिक असतो, हा किंचित्काल प्रत्येकाच्या अनुभवाच्या संदर्भात भिन्न असणार. प्रत्येकाची चमत्कृतीची कल्पना पण निराळी असणार. वय, ज्ञान, अनुभव, सहृदयतेची मर्यादा, एवढेंच काय पण स्थल व काल यांनींहि या आनंदाची गुणवत्ता बदलेल यात आम्हास मुळींच शंका नाहीं. औचित्य व म्हणूनच विसंगति ही प्रत्येकाच्या मताप्रमाणें प्रमाण आणि कार्य या दृष्टींनीं भिन्न ठरतील, तेव्हा या गुणवत्तेंत फरक पडेल हें स्पष्ट आहे. शब्द, अर्थ, हावभाव, रूप, रंग, गायन, चित्र इत्यादि भिन्न पातळ्यांवरील ही गुणवत्ता कितीतरी विभिन्न ठरेल. ही गुणवत्ता मानवी कक्षात ऐंद्रिय अनुभवाच्या उत्कटत्वावर अवलंबून राहील, म्हणून ती गुणवत्ता अलौकिकत्वाच्या सदरात पडण्यासारखी नाहीं असें आम्हास वाटते.

अरिस्टॉटलनें शोकात्मिकेविषयीं लिहिताना तिचा मानसिक परिणाम काय होतो याचा विचार केला आहे. वाचकाच्या मनात अनुकंपा व भीति या भावना जागृत करून त्यांना आरोग्यानुकूल वाट करून देण्याचें कार्य शोकात्मिकेनें होतें (Tragedy is a representation of an action by exciting pity and fear gives a healthy outlet to such emotions)[5]

१ विचारसौंदर्य, पृ २९.

२ काव्यालोचन पृ १७१-१७२. ३ साहित्यखंड पृ ४३

४ तृतीय परिच्छेद कारिका २.

5. Marathi Trans of Aristole s Poetics G V Karandikar

या विचारात त्यानें Katharsis हा शब्द वापरला आहे. या शब्दाच्या अर्थाविषयीं मतभेद आहेत. कोणी त्याचा अर्थ शुद्धीकरण असा करतात. वैद्यशास्त्रातील त्याचा मूळ अर्थ विरेचन (Purgation) असा आहे. कांहीं लोक त्याचा अर्थ उदात्तीकरण (Sublimation) असा करितात. क्रोचेचा अर्थ निराळाच आहे. त्याचप्रमाणें या परिणामाच्या स्थलाविषयींहि मतभेद आहेत. नटाच्या ठिकाणीं (Goethe), वाचक वा प्रेक्षक यांच्या ठिकाणीं (Lessing) असेंहि त्याचें स्थलभेद दाखविले आहेत.

व्यावहारिक जीवनातला दुःख देणारा आणि त्रास उत्पन्न करणारा भाग भय व अनुकंपा यामध्यें येतो. भयाच्या स्वरूपात नाट्यामध्यें फरक होतो. त्यातील आत्मसनिरूपे नाहींसा होऊन भय हें कांहींसें मंद होतें. मग दुःखद भाग व्यक्तिपरता गेल्यानें नाहींसा होतो आणि निःस्वार्थता उत्पन्न होते, भावना उदात्त होते, व दोषांतील दुःख सरतें.

याच तऱ्हेचा 'कॅथार्सिस' सुखात्मिकेंतही होतो असें ॲरिस्टॉटलचें मत असावें लेन कूपर लिहितो[1] 'that there is a Comic, as well as a Tragic Catharsis (1 9 emotional purgation) may probably be infe rred.' ही शक्यता (politics 8 7) या ठिकाण उताऱ्यावरून उत्पन्न होते. ॲरिस्टॉटलनें हें मत प्लेटोच्या मतानुसार दिलें असावें असें समजण्यास प्रत्यवाय नाहीं.[2] प्लेटो म्हणतो, There are jests which you would be ashamed to make yourself, and yet when you hear them in Comedy or in prose you are greatly amused by them and are not at all disgusted by their unseemliness. The case of pity is repeated there is a principle in human nature which is disposed to raise a laugh and this which you once restrained by reason because you were afraid of being thought a buffoon is now let out again, and having stimulated the risible faculty at the theatre, you are betrayed unconsciously to yourself into playing the comic poet at home

ॲरिस्टॉटलच्या लेखनातहि निरनिराळ्या ठिकाणीं मानसिक शक्तींची मोकळीक अपेक्षाभंग झाल्यावर ताण नाहींसा झाल्यानें होतें असे उल्लेख आलेले दिसतात त्यावरून सिद्ध होतें

---

1 P 132 Aristotelian Theory of Comedy, 1922

2 Republic 10 606

प्रकरण तिसरें

विदूषक

मराठी सुखान्तिकेंतील हास्यकारणाचा मागोवा घेताना संस्कृत साहित्यातील विनोदाचा विचार होणें अपरिहार्य आहे. वेद हें संस्कृतातील अतिप्राचीनतम साहित्य आहे. संस्कृतातील विनोदाचें मूळ वेद वाङ्मयात प्रथम सापडतें. श्री. तात्यासाहेब केळकरानीं आपल्या 'हास्यविनोद मीमांसा'[1] या ग्रंथात वेदवाङ्मयातील विनोदाची जी उदाहरणें दिली आहेत तीं या दृष्टीनें लक्षात घेण्याजोगीं आहेत.

वेदातील ऋषींच्या सूक्ष्म विनोदबुद्धिचें प्रत्यतर मण्डूकसूक्त नावाच्या सूक्तात पदोपदीं सापडतें. वसिष्ठ ऋषींनी पाऊस पडावा या हेतूनें पर्जन्याची स्तुति केली. त्याला बेडकानीं अनुमोदन दिलें. या बेडकाचें स्तवन प्रस्तुत सूक्तात केलें. वरवर पाहता ती बेडकाची स्तुति दिसते. तथापि सूक्ष्म दृष्टीनें पाहिलें तर मंत्रपठन करणाऱ्या याज्ञिक ब्राह्मणाचें हें वर्णन आहे.

वेदवाङ्मयाप्रमाणेंच ब्राह्मणें, पतंजलीचें महाभाष्य आपस्तंभ, गृह्यसूत्र, न्याय, वेदांत वगैरे शास्त्रामध्यें सूक्ष्म विनोद मोठ्या खुबीदारपणें प्रकट झालेला आढळून येतो. विस्तार भयास्तव सारींच उदाहरणें येथें देता येत नाहींत.

रामायण आणि महाभारत या दोन आर्ष ग्रंथामध्यें सुद्धा शृंगार, वीर, करुणादि रसाच्या जोडीला हास्यरसालाहि त्याचें योग्य स्थान मिळालें आहे. निरनिराळ्या आख्यान उपाख्यानातून हा विनोद प्रकट झाला आहे. त्याचप्रमाणें वेळोवेळीं घडणाऱ्या गंभीर किंवा शोकजनक प्रसंगाचा श्रोत्याच्या मनावर पडणारा ताण कमी व्हावा यासाठीं देखील या कवींनीं विनोदाचें अवलंबन केलें आहे. शिवधनुर्भगाच्या प्रसंगीं रावणाची झालेली फजिती, भीमाचें गर्वहरण, मयसभेंत दुर्योधनावर ओढवलेलें हास्यकारक प्रसंग यातला विनोदहि ध्यानात घेण्यासारखा आहे.

वेद, उपनिषदें, ब्राह्मणें यासारखे ग्रंथ व रामायण महाभारतासारखीं आर्ष काव्यें यानंतर संस्कृत ललित, काव्य, नाटकें येतात. त्यातील विनोदाच्या स्वरूपाचा आपण आता विचार करू. संस्कृत नाटकाचा मूलाधार भरताचें नाट्यशास्त्र हा आहे. हा वेळ पावेतों संस्कृत ग्रंथात किंवा कथानकाच्या ओघात विनोद सहजगत्या अवा

---

[1] हास्यविनोद मीमांसा परिशिष्ट १ लें, पृष्ठ २-६

येत असे. भरताच्या नाट्यशास्त्रानंतर हा विनोद अधिक हेतुपूर्व व पारंपरिक स्वरूपाचा झाला आहे असे तात्यासाहेब केळकरांचे मत आहे.[१]

हास्याला येथून पुढें रसपदवी मिळत गेली. तथापि शृंगार, वीर, करुणाचें मानाचें स्थान मात्र हास्यरसाला केव्हांहि मिळूं शकलें नाहीं.

"संस्कृत नाटकांचा विचार करतांना आणखीहि एक गोष्ट आपल्या निदर्शनास येते. ती म्हणजे हास्यरसाच्या निर्मितीची जबाबदारी विदूषकावर सोंपविलेली दिसते. त्यामुळें संस्कृत नाटकांतून विदूषकाच पात्र जवळजवळ अपरिहार्य झालें. भरतानें आपल्या नाट्यशास्त्रात विदूषकाचें वर्णन पुढीलप्रमाणें केलें आहे. विदूषक हा खुज्या, दंताड्या, कुबडा, वाकड्या तोंडाचा (वक्रतुंड) टक्ल पडलेला असा ब्राह्मण असावा, त्याचे डोळे घारे असावेत. त्यानें अंगहास्य, काव्यहास्य व नेपथ्यहास्य असे तीन प्रकारचें हास्य करावे.[२]

हास्यरसाचे दोन प्रकार असतात. उथळ व सूक्ष्म. संस्कृत नाटकांतून प्रारंभीं दिसून येणाऱ्या विदूषकाचा विनोद उथळ आहे. सूक्ष्म व उच्च प्रतीचा हास्यरस हा बहुधा शोकान्तिकांतून पहावयास सापडतो. हास्यरस हा स्त्रियांमध्यें व हलक्या प्रवृत्तींच्या माणसांत आढळतो असें भरतानें आपल्या नाट्यशास्त्रात म्हटलें आहे.

स्त्रीनीचाप्रकृतावेष भूयिष्ठं दृश्यते रसः।

विचित्र वेष, चमत्कारिक प्रकारची अलंकारभूषा, द्वावरटपणा, खादाडपणा, असत्य आणि विसंवादी भाषा यांतून हा विनोद निर्माण होतो. तथापि संस्कृत साहित्यांतील सगळाच विनोद या स्वरूपाचा आहे असें आपणास म्हणता यावयाचें नाहीं. कारण नंतरच्या नाटकांतील विदूषक हा उत्तरोत्तर अधिकाधिक चतुर होत गेलेला दिसतो. अभिज्ञान शाकुंतल, मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय, नागानंद वगैरे सारख्या नाटकांतून रंगविलेलें विदूषक हे काहीं प्रमाणात भाबडे व भोळसट असले तरी मधून मधून ते मार्मिक विधानें करतांना दिसून येतात. या नाटकांतील बराचसा विनोद या विदूषकाच्या विशिष्ट स्वभावांतून आणि वेगवेगळ्या प्रसंगांतून निर्माण झालेला आहे. काहीं वेळां मृच्छकटिकांतील 'शकारा' सारखीं पात्रेंहि या विनोदाला हातभार लावतात. शकार हा मुद्दा विदूषकच आहे असें पुष्कळांचें मत आहे. तथापि तो विदूषक नाहीं. कारण या पात्राच्या ठिकाणीं मूर्खपणा व दुष्टपणा यांचे विलक्षण मिश्रण झालेलें आहे. ही एक वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखा आहे. उत्तररामचरितामध्यें वाल्मिकी ऋषींच्या आश्रमात जनक वसिष्ठादि मंडळी

---

१ हास्यविनोदमीमांसा, पृष्ठ ११.
२ भरतमुनींचें नाट्यशास्त्र अध्याय २१-१२६.

त्याना भेटावयास येतात. त्यावेळीं कपिला नावाची कालवड आश्रमवासी लोक त्याच्या पाहुणचारासाठीं मारतात. त्यावेळीं आश्रमातील मुलें म्हणतात, " आलेले पाहुणे हीं माणसें आहेत कीं वाघलाडगे आहेत ? "

किंवा याच नाटकात एक ऋषीकुमार घोड्याचें विनोदपूर्ण वर्णन करतो. हा सारा विनोद विदूषककृत नसूनहि हृद्य आहे.

विदूषक हें सस्कृत नाटकाचें एक प्रभावी आकर्षण होतें. नाटकाच्या कथानकात त्याला फारसें महत्त्व नसे. कारण हें पात्र अजिबात काढून टाकलें तरी मूळ सविधानकाला काहीं बाध येत नाहीं, तथापि रगभूमीच्या व प्रेक्षकाच्या दृष्टीनें विदूषकाला मोठेंच महत्त्व आहे. प्रेक्षकाच्या हौसेसाठींच विदूषकाची निर्मिति केली आहे. जुन्या काळीं विदूषक किंवा खुषमस्करे राजाच्या दरबारातून प्रत्यक्ष वावरत असत. त्यामुळें सस्कृत नाटकातील विदूषक एक वास्तव पात्रच म्हटलें पाहिजे. सस्कृत नाटककारानीं आपलीं नाटकें प्रेक्षकासाठींच लिहिलेलीं असल्यामुळें त्यात मनोरजनाचा भाग असणें आवश्यक असे. अशा रीतीनें विदूषक हा पारपरिक व ठरीव व्यक्तिरेखा (Stock character) बनला. आणि त्यामुळेंच येथून तेथून साऱ्या विदूषकाचे तोंडवळे सारखेंच दिसून येतात. सस्कृत नाटकातले हे सारे विदूषक एकजात खादाड, वाचाळ व मूर्ख आहेत. किंबहुना मौर्ख्य हाच त्याचा व्यवसाय होऊन बसला आहे [१] पण त्याबरोबरच ते मनानें सरळ, आपल्या स्वामीवर प्रेम करणारे व निरुपद्रवी असे आहेत. शेक्सपीअरच्या नाटकातील काही विदूषकाप्रमाणे ते जरी तत्त्वज्ञानी नसले तरी कधीं कधीं अत्यत उद्बोधक विचार ते सहज व्यक्त करून जातात. येवढें मात्र खरे कीं, हे सारे विदूषक आनदी वृत्तीचे, खेळकर, सकटकाळीं विनोदाच्या योगानें जीवन सुसह्य करणारे आणि आपल्या धन्याच्या मार्गात अनपेक्षितपणें येणाऱ्या अडचणींतून सुखरूप बाहेर पडण्यास त्याला सहाय्य करणारे असेच आहेत. श्री. केळकरानीं या विदूषकाचे वर्णन पुढीलप्रमाणें केलें आहे.

" सस्कृत नाटकातील सर्व विदूषक नजरेसमोर धरून त्याचें पुढीलप्रमाणें साकल्यानें लक्षण करता येईल :

> प्रत्युत्पन्नमतिर्द्विजो ति चतुरो मौर्ख्यं बहिर्दर्शयन्
> सर्वत्रौदरिको विरूपवसनो यो ग्राम्यचेष्टते ।
> शृगारे सचिवस्य नर्मनिपुणो यो भक्तिमाश्रायके
> ज्ञेयो शेष विदूषक सुचरित हास्य' स्वय हास्यकृत् ॥

---

१ नाट्यशास्त्र अ ६ वा श्लोक ५२, पृष्ठ ९७

म्हणजे विदूषक हा एक चतुर व इजरजबाबी ब्राह्मण असून लोकांची केवळ करमणूक करण्यासाठीं तो मुर्खासारखा व क्वचित् गावढळासारखाहि वागत असतो तों नेहमीच साधाड, कुरूप व विचित्र पोषाक केलेला असावयाचा. नाटकातील नायकाच त्याची प्रेमविषयात मोठी मदत व्हावयाची. नायकाच्या स्तुतीचीं विनोदपर व क्वचित् मर्मभेदक वचनेंहि तो बोलवयाचा. तो स्वत आचरणानें फार चागला, विश्वासू असून नाटकातील नायकावर त्याची अतिशय भक्ति असावयाची व शेवटीं स्वतःच्या बोलण्यानें व कृतीनें स्वत स हास्यास्पद घेऊनहि हशा पिकवायचा हें त्याचें प्रमुख काम."[1]

अभिज्ञान शाकुन्तलातील 'माढव्य,' मृच्छकटिकातील 'मैत्रेय,' भासाच्या अविमारकातील 'सन्तुष्ट' वगैरे विदूषक ज्याप्रमाणें आचरटासारखें बोलतात, त्याप्रमाणें प्रसगवशात् ते मार्मिक कोट्याहि करतात. उदाहरणार्थ दुष्यन्त शकुन्तलेवर अनुरक्त झालेला पाहून विदूषक त्याला म्हणतो, "खजूर खाऊन विटलेल्या माणसाला चिंच खावीशी वाटतें तसेंच हें" (पिण्डखर्जूरैरुद्वेजितस्य तिंतिण्या माभिलाष भवेत्।)

सस्कृत नाटकातील विदूषकाप्रमाणेंच शेक्स्पीयरचे विदूषकहि त्याच्या नाटकातील एक महत्त्वाचा घटक आहे. कारण सोळाव्या शतकामध्यें इग्लडच्या दरबारामध्यें धदेवाईक विदूषक (Professional fools) होते. त्यामुळें त्या काळीं लिहिलेल्या नाटकात विदूषकाचें पात्र येणें अपरिहार्य असे 'प्लॉट्स्' नावाच्या एका रोमन सुखातिका लेखकाच्या नाटकात सस्कृत नाटकातील विदूषकाप्रमाणेंच एक ठराविक साच्याचें साधाड पात्र रगविलेलें आहे, त्याला बाडगूळ (Parasite) असें लेखकानें म्हटलें आहे. प्लॉटसच्या नाटकातल्या अशाच एका दुसऱ्या पात्राचें नाव 'स्पज' हें आहे. कारण ते जेवताना जेवणाचें ताटहि चाटुनपुसून स्वच्छ करून टाकतें. तथापि प्लटसच्या सुखान्तिकामधून धदेवाईक विदूषक नाहींत. ग्रीक नाटकामधूनहि ते दिसून येत नाहींत ॲरिस्टोफेनिस (Aristophenes) या ग्रीक नाटककारानें आपल्या 'फ्रॉग' नावाच्या नाटकातून एस्किलस व युरिपिडिस हे दोन कवि आणले आहेत, व त्याच्या द्वारा विनोदनिर्मिति केली आहे

ग्रीक नाटककारानीं शोकान्तिकेमध्येंहि नाटकातील शोककारक घटनाचा प्रेक्षकाच्या मनावर पडणारा ताण (Comic Relief) त्याना सुसह्य व्हावा म्हणून किंवा करुण प्रसगाना पोषक व्हावें म्हणूनहि हास्यकारणाचा (Comic element) उपयोग करून घेतला नाहीं त्याच्या मतें शोकान्तिका ही निर्भेळ शोकान्तिकाच असली पाहिजे शोककारण व हास्यकारण याचें मिश्रण करणें हा रसाभास होय असें या लेखकाचें मत होतें.

१ हास्यविनोदमीमासा परिशिष्ट १ लें पृष्ट १४

तथापि इंग्रजी लेखकाचें मत मात्र याहून वेगळें असलेलें दिसतें. प्रेक्षकांच्या मनावरचा ताण कमी करण्याकरिता आणि विरोधानें मुख्य पात्राच्या स्वभावाचा परिपोष करण्याकरिता शोकान्तिकेमध्येंहि हास्यकारण आणणें अवश्य आहे असें मत त्यांनीं ग्राह्य मानलें आणि म्हणूनच शेक्सपीयरसारख्या नाटककाराच्या गाजलेल्या शोकांतिकांतूनहि आपणास विदूषक आढळून येतो. तथापि त्याची भूमिका मात्र अगदींच गौण असते. 'आथेल्लो' नाटक हें याचें चांगलें उदाहरण म्हणता येईल. या नाटकांतला विदूषक फक्त अधूनमधून थोड्या कोट्या करतो. त्यामुळें तो असून नसल्यासारखाच आहे म्हटलें तरी चालेल 'मॅकबेथ' नाटकांत विदूषकाचें पात्रच नाहीं. तथापि त्याची उणीव दरवाज्यावरील पहारेकऱ्यानें (Porter) भरुन काढली आहे. त्याचप्रमाणें 'हॅम्लेट' नाटकांत स्मशानांतील खड्डे खोदणारा मुडदेफरास आणि रादाड, बडबड्या व बदमाष पोलोनियस यांनीं विनोदाची बाजू उत्तम रीतीनें सांभाळली आहे. पोलोनियस तर जवळजवळ धंदेवाईक विदूषकच आहे म्हटलें तरी चालेल.

शेक्सपीयरनें निर्माण केलेले सर्व विदूषक प्रत्युत्पन्नमति, हजरजबाबी आणि चतुर आहेत. त्यांच्या बोलण्यातून पुष्कळवेळा विनोदी कोट्या, मार्मिक उपमा, व्यक्ति किंवा समाज या विषयींचा तीव्र उपहास आणि तत्त्वसुंदर विचार प्रकट होतात. तथापि मृच्छकटिकांतील 'शकारा' प्रमाणें हे विदूषक मनुष्यद्वेष्टे किंवा कुत्सित (Cynical) मात्र नाहींत. शेक्सपियरचा विदूषक पुष्कळ वेळा रंगभूमीवर प्रवेशावर भाष्य (Commentary) करीत असतो. त्यामुळें इतर पात्रांच्या हातून घडणाऱ्या कृति व त्यांची भाषा यांतला आशय प्रेक्षकांना कळण्यास सुलभ जातें. शेक्सपी यरच्या नाटकांतील धंदेवाईक विदूषक आपला दर्जा न ओळखतां वाटेल त्याला वाटेल तें आचरटपणें बोलत असतो. उदाहरणार्थ 'किंग लियर' हें नाटक पहावें. यांतला विदूषक राजाला मूर्ख असें संबोधतो. प्लॉटसच्या नाटकांतील विनोदी बांडगुळ (Parasite) पात्रानांहि पण बोलण्याचालण्यातली ही मोकळीक दिलेली आहे. या पात्रांनीं तर क्वचित् प्रसंगीं आपल्या धन्याची फसवणूकहि केलेली आढळते. संस्कृत नाटकांतला विदूषक त्या मानानें पुष्कळच संयमानें रेखाटलेला आढळून येईल. हा विदूषक मूर्ख आहे, रादाड आहे, तथापि त्याबरोबरच त्याचा विनोद निरुपद्रवी आहे. राजाला तो 'मित्रा' म्हणून संबोधितो, त्याच्याशीं सलगीनें बोलतो. क्वचित् प्रसंगीं तो त्याची थट्टा करतो किंवा खरडपट्टीहि काढतो. पण विदूषकानें राजाला फसविलें आहे असें एकहि उदाहरण संस्कृत नाटकांमधून पहावयास मिळणार नाहीं. 'किंगलियर' मधील विदूषक शेवटीं राजासाठीं प्राणार्पण करावयास सिद्ध होतो. त्याचप्रमाणें मृच्छकटिक नाटकांतला मैत्रेय चारुदत्तासाठीं आपले प्राणहि द्यायला तयार होतो. 'नागानन्दा' तील विदूषकानें तर आपल्या स्वामीबरोबर युवराज

जीमूतवाहना बरोबर अरण्यवास पत्करला आहे. किंबहुना संस्कृत नाटकातले सारेच विदूषक आपापल्या धन्याबरोबर छायेप्रमाणें वावरताना आढळून येतात. कारण त्या काळच्या राजाना जे अनेक पोक असत त्यामध्यें खुषामत करून घेणें हा एक महत्त्वाचा पोक असावयाचा. विदूषक हा त्या काळातला व त्या विशिष्ट गरजेचा एक प्रतिनिधी आहे. संस्कृत नाटकातला विदूषक हा राजाचा जसा इमानी मित्र असतो, त्याचप्रमाणें राजाच्या प्रणयसाहसातला तो त्याचा सहाय्यकही असतो. त्याचें हिताहित राजाच्या हिताहिताशीं निगडित झालेलें असतें. एकाद्या प्रसंगीं राजाचें काहीं चुकलें तर त्याच्या त्या प्रमादावर कडक टीका करावयालाहि तो मागेंपुढें पाहत नाहीं. याचें एक सुंदर उदाहरण मृच्छकटिकात पहावयास सापडतें. या नाटकाचा नायक चारुदत्त स्वत जवळ कपर्दिका नसतानाहि जेव्हा दानधर्म करावयाचें सोडीत नाहीं, तेव्हा विदूषक मैत्रेय त्याला म्हणतो, " मित्रा, इतकी पूजा घेऊनही जे तुझ्यावर प्रसन्न होत नाहीत त्याची पूजा कशाला करावयाची? त्या देवाना फाकफुलि ठेवण्यासाठीं मी साफ जाणार नाहीं. "

" विद्धशालभञ्जिका " या नाटिकेंतील चारायण नावाच्या विदूषकानें राजाला असेंच उपदेशाच्या मात्रेचें वळसे दिले आहेत. स्वप्नात सुंदर तरुण स्त्रीवर राजा जेव्हा लुब्ध होतो तेव्हा चारायण त्याला म्हणतो,

" वर तत्कालोपनतातित्तिरी न पुनर्दिवसान्तरिता मयूरी। "

(आज मिळणारी तित्तिरी पक्षीण पुरवली उद्या प्राप्त होणाऱ्या मयूरीची आशा करू नकोस.) क्वचित् प्रसंगीं अशा रीतीनें विदूषकानें आपल्या धन्यावर केलेली सौम्य टीका ही क्षम्य मानली जाते. कारण विदूषक हा जातीनें ब्राह्मण असून शिवाय तो राजापेक्षा वयानेंहि अधिक असतो. त्यामुळें तो जसा राजाचा मित्र आहे त्याप्रमाणेंच त्याला तो गुरुप्रमाणें आदरणीयही आहे.

भासाच्या नाटकातील विदूषक हा बराच सौम्य स्वभावाचा असून त्याचा विनोद फारसा नाजूकही नाहीं. तो गादाड असून त्याची बुद्धि बेंधळी आणि स्मरणशक्ति अधू आहे. ' स्वप्नवासवदत्तम् ' नाटकातील वसन्तक हा विदूषक जेव्हा उदयन राजाला गोष्ट सागता त्यावेळीं त्याच्या बुद्धींतील ही गडबड आपल्या चागलीच प्रत्ययास येते आणि हास्यरसाची निर्मिति होते. विदूषकाचें त्यावेळचें हें बोलणें पहावें,

" अत्थि राआ फाम्पिल्यो नाम। नगर ब्रह्मदत्त नाम। "

वसन्तक भेकडही आहे. रस्त्यावर पडलेल्या दोरीला तो साप समजून घाबरतो आणि उदयन राजाला मिठी मारतो.

त्याच्या 'नागानन्द' नाटकातील विदूषक स्वतःचीच फसगत करून घेतो आणि हास्यास्पद बनतो. तरुण मुलींनीं आपलें वर्णन करावें असें त्याला फार वाटतें. म्हणून तो एक तरुण दासीला म्हणतो,

"वर्णय माम्।"

त्या बरोबर ती दासी त्याच्या तोंडाला काळा रंग फासते. या ठिकाणीं उत्तम प्रतीचा शब्दनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे. नागानंदामध्ये अशाच आणखीं एका प्रसंगीं विदूषकाची फजिती झालेली आढळते. तो स्त्रीवेष धारण करतो. त्यामुळें मद्याचा अमल चढलेलें त्या नाटकातील दुसरें एक पात्र विदूषकाला आपली प्रेयसी समजून त्याचें प्रणयाराधन करूं लागतें. इतक्यात त्याची खरी प्रेयसी तेथें येते. विदूषकाच्या वेषान्तरानें ती देखील फसते आणि तिचा मत्सर जागृत होतो. येथेंहि उत्तम प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे.

एखाद्या माणसाच्या शारीरिक व्यंगाची, त्याच्या कांहीं वैयक्तिक दोषाची किंवा सवयींची टर उडविणें ही विनोदाची प्राथमिक अवस्था होय. त्यामुळें एखादें विलक्षण सोंग रंगभूमीवर आणण्याची प्रथा सुरू झाली. ग्रीक नाटकाच्या प्रारंभीच्या काळातहि हा प्रकार घडत होता. ग्रीसच्या डॉयानिसस् या देवतेला संतुष्ट करण्यासाठीं होणाऱ्या होलिकोत्सवातूनच ॲरिस्टोफेनीसची जुनीं ग्रीक विनोदी नाटकें प्रथम जन्माला आलीं. संस्कृत नाटकाच्या जन्मापूर्वी आपल्या इकडेसुद्धा 'भाण' व 'प्रहसन' असे व्यक्तिविषयक टवाळीवर आधारलेले प्रकार अस्तित्वात होते.

त्याप्रमाणें भाणामध्यें एखाद माणसाची चेष्टा केलेली असे, त्याप्रमाणें 'प्रहसन' या नाट्यप्रकारातून नास्तिक व भोळ्याभाबड्या लोकांचा उपहास केलेला असे.

मराठी रंगभूमीचा अभ्यास करताना प्रामुख्यानें एक गोष्ट नजरेंत भरते, ती ही कीं प्रारंभीच्या मराठी नाटकातून संस्कृत नाटकातील विदूषकाची परंपरा पाळली गेली आहे. या नाटकातील विनोदनिर्मिती याच हास्यकारणामुळें होत असे. विचित्र वेष व अंगविक्षेप यांनीं प्रेक्षकांचें मनोरंजन करून त्यांना हसविण्याचें कार्य विदूषकाला करावें लागे. या विदूषकाचें 'मराठी रंगभूमीचा इतिहास'[१] या पुस्तकात थोडक्यात दिलेली पुढील माहिती लक्षात घेण्यासारखी आहे......

"विदूषक हें पात्र मुख्यतः विनोदी असून त्यानें सर्व नाटकभर देवकचेरी, दानकचेरी व स्त्रियांचे प्रवेश वगैरे प्रसंगीं समयास अनुसरून हास्यरस उत्पन्न करावयाचा व प्रसंगीं स्टेजची व्यवस्था पाहावयाची व त्यावेळीं रंगभूमीवर एकटेंच पात्र येईल तेव्हा त्याजबरोबर अल्प भाषणें करावयाची."

१. मराठी रंगभूमीचा इतिहास, श्री. ना. बनहट्टी, प्रकरण ४ थें पृष्ठ ५१

मराठी नाटकांतील विदूषकाची ही व्यक्तिरेखा त्या काळीं लोकांच्या मनावर इतकी ठसली होती कीं पुढें 'बुकीश्' नाटकाचें नवें मन्वतर सुरू झाल्यावरहि कीर्तन्यासारख्या थोर नाटककाराच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकातहि विदूषक अवतीर्ण झाल्यावाचून राहिला नाहीं.

इ. स. १८५५ च्या सुमाराला विनोदासबधींची प्रेक्षकाची अपेक्षा वाढली. त्याच्या या वाढत्या अपेक्षेचें चोज पुरविण्यासाठीं सस्कृतातील भाणप्रहसनाप्रमाणें काहीं अशीं असणारे निव्वळ विनोदी 'फार्स' लिहिले जाऊं लागले. यातला बराचसा विनोद असभाव्य, अतिशयोक्त असून त्याचें स्वरूप काहींसें ओबडधोबड नि गावढळ (*Crude*) आहे. *या फार्समधून ज्या व्यक्तींची थट्टा उडविली जाईल त्या* व्यक्तिहि प्रातिनिधीक स्वरूपाच्या असत. नासुदीपुरीचा फार्स, अनारगाचा फार्स, गुलाबळकडीचा फार्स, गोवेकरणीचा फार्स इत्यादि फार्सांतून विदूषकाच्या पद्धतीचेंच एखादें मूर्ख बावळट किंवा खादाड पात्र वावरताना दिसतें. त्याचा वेष, त्याचें वागणें, त्याचें बोलणें सारे विदूषकी थाटाचें असे व म्हणून तें हास्यरसाची निर्मिति करी.

या फार्सांत पुढें हळूहळू सुधारणा होत गेलेली दिसते व त्यांतील विनोदाचें स्वरूपहि जास्त सूक्ष्म, नाजूक व मार्मिक होत गेलेलें आढळून येतें. इग्रजांच्या आगमनानतर त्यांच्या सहवासानें नव्या जुन्या पिढ्यांच्या विचारात व आचारात जें अतर पडूं लागलें व त्यामुळें त्या उभयतात जे सघर्ष होऊं लागले त्यातून सामाजिक प्रहसनाची एक परपराच निर्माण झाली. व या प्रहसनानीं जवळ जवळ वीस वर्षें मराठी रगभूमीवर वर्चस्व गाजवलें—'तरुणीशिक्षण नाटिका', फॅशनेबल् वाईफ् प्रहसन, रगीनायकिण प्रहसन वगैरे प्रहसनें 'अमरचद वाडीकर' सारख्या *नाटकमडळ्यानीं रगभूमीवर आणलीं. पूर्वीच्या फार्सामध्यें जो छचोर, ग्राम्य व* असस्कृत विनोद असे तो आता बद झाला व जास्त उच्च दर्जाचा विनोद तेथें निर्माण होऊं लागला.

सरकार, दक्षिणा प्राइझ कमिटी, बॉम्बे नेटिव्ह एज्युकेशन सोसायटी याच्या प्रयत्नानीं व प्रोत्साहनामुळें अनेक सस्कृत व इग्रजी नाट्यकृतींचीहि त्या काळीं *भाषातरें झालीं. परशुरामतात्या गोडबोले, विष्णूशास्त्री चिपळूणकर, कृष्णशास्त्री* राजवाडे, गणेशशास्त्री इत्यादि सस्कृत साहित्याच्या रसज्ञ व पडित जाणकारानीं शाकुन्तल (१८६१), नागानन्द (१८६२), मृच्छकटिक (१८८१), रत्नावली (१८८२), यांसारख्या सस्कृत नाटकाचे मराठींत अनुवाद केले. या अनुवादामुळें सस्कृत नाटकातला विदूषक मराठी वाचक प्रेक्षकाना परिचयाचा झाला. १८६१ ते १८६५ पर्यन्तच्या काळात विनायक जनार्दन कीर्तने याची 'थोरले माधवराव पेशवे' व जयपाळ हीं दोन नाटकें रगभूमीवर आलीं. त्यातहि विदूषकाचें पात्र आहे. तथापि सस्कृत नाटकावरच्या धर्तीवरचें हें पात्र नाटकाच्या प्रारंभीं जरी

सूत्रधाराबरोबर रंगभूमीवर येत असलें तरी पुढें तें कायमचें अन्तर्धान पावतें. कीर्तन्योंनीं १८६५ मध्यें लिहिलेल्या 'जयपाळ'[1] नावाच्या नाटकात एकदा पहिल्या प्रवेशात व मग अखेरच्या प्रवेशात विदूषकाला आणलें आहे. सूत्रधार आणि विदूषक या दोघाच्या भाषणातील मार्मिक विनोदाचा हा नमुना उतरण्याजोगा आहे.

"विदूषक —अरे सूत्रधारा, काय सागूं? तुला जीवाची गोष्ट सागतो. माझ्या पाठीमागें कविता चालेल कीं नाहीं याचा वारवार संदेह प्राप्त होतो. मग अतोनात खेदानें चित्त व्याप्त होतें असें वाटत कीं देवा, हा मी कवितारूपीं वृक्ष या लोकीं लाविला. परंतु याला यथेच्छ आज्य घालून याची ज्वाला कोण प्रज्वलित करील आणि याच्या लाटा कोण सर्व देशभर पसरील तो पसरो.

सूत्रधार —विदूषक महाराज, एकूण आपली कवित्वशक्ति साधारण बोलण्यात मुद्दा झळाळते. वृक्ष, आज्य, ज्वाला, लाटा, काय अद्वितीय श्रेणी एक्सारखीं ना?

विदूषक —अरे काय, उपाय चालत नाहीं. उपमेवर उपमा, उपमेवर उपमा अशा सुचतात कीं अगदीं अनर्थ होतो."

१८७० सालानंतर आपल्याकडे शेक्सपीयरच्या अनेक नाट्यकृतींची भाषान्तरें होऊं लागलीं व त्यासबंधीं लोकाच्या मनात अभिरुचि निर्माण झाली. भ्रान्तिकृत चमत्कार (Comedy of Errors) विकारविलसित (Hamlet), मोहविलसित (Winter's Tale) अथेल्लो, ज्युलिअस सीझर, तारा (सिम्बेलाइन), हिंमत बहादर (अथेल्लो) या नाटकामधून शेक्सपीअरचा 'क्लाऊन' हळूहळू मराठी प्रेक्षकापुढें येऊं लागला. अशा रीतीनें संस्कृत नाटकातील विदूषकाची छाप घेऊन अवतीर्ण झालेल्या मराठी नाटकातील विदूषकावर आता इंग्रजीतल्या विदूषकाचेंहि संस्कार होऊं लागले.

'क्लाऊन' च्या पुढची इंग्रजी नाटकातली पायरी विनोदी पात्राची होय. शेक्सपीयरच्या नाटकातील विनोदाचा पुरवठा जसा विदूषकानीं केला आहे तसाच तो या विनोदी पात्रानींहि (Comic Characters) केला आहे. जॉन फॉल्स्टॉफ, शॉयलॉक्, टचस्टोन, बेनेडिक्, बिआट्रिस् हीं शेक्सपीयरच्या नाटकातील पात्रें या प्रकारचीं आहेत असें म्हणता येईल. मोलिअरच्या 'टारटयूफ' नाटकातील 'टारटयूफ' हाहि याच प्रकारात मोडतो. ही व्यक्तिरेखा एका ढोंगी माणसाची असून त्याचें तें ढोंग नाटकाच्या अखेर मोठ्या मजेदार रीतीनें उघडकीस येतें. मोलिअरचा 'डॉन जॉन' हें देखील एक असेंच विनोदी पात्र आहे. मोलियरच्या 'तव्हार' मधील 'अल्सेस्ट' हें मृदू व चिक्कू पात्रहि करुणास्पद वाटत असलें तरी तें हास्यरसाचीच निर्मिति करतें. या बाबतींत गडकऱ्याच्या

[1] 'जयपाळ'—कीर्तने

' मानवधना 'तील ' धुंदिराजा 'शीं त्याचें साम्य बरण्याजोगें आहे. शेक्सपीयरच्या ' मर्चन्ट ऑफ् व्हेनिस ' मधला कद्रू ज्यू ' शायलॉक ' हा विनोदनिर्मिति भरपूर करीत असला तरी शेवटीं शेवटीं त्याच्या व्यक्तिरेखेंत कांहींसें कारुण्यही आलें आहे. शेक्सपीयरच्याच ' अॅज यू लाइक इट ' या नाटकातील ' टचस्टोन ' हें पात्र नुसतेंच विनोदी आहे. मोलियरच्या विनोदी पात्राकडे आपण थोड्याशा अलिप्त दृष्टीनें पाहू शकतो. शेक्सपीयरच्या विनोदी पात्राच्या बाबतींत ही अलिप्तता जवळजवळ राहतच नाहीं. शेक्सपीयर आपलीं विनोदी पात्रें जेव्हा रंगवितो तेव्हा तो त्याच्याशीं इतका तद्रूप होऊन जातो कीं, कीटस् म्हणतो त्याप्रमाणें अशावेळीं त्याच स्वत चें व्यक्तित्व पुसूनच जातें. अशावेळीं तो स्वत च बेरोनी, टचस्टोन, किंवा फाल्स्टाफ, फ्लेचर किंवा शॉयलॉक होत असतो ! आपल्या नाटकातील विनोदी पात्रामध्यें शेक्सपीयर एवढा जिवन्तपणा आलेला असल्यामुळेंच प्रेक्षकहि त्या पात्राशीं अगदीं समरस होऊन जातात. व त्याना हसताहसताच ते स्वत चें आत्मनिरीक्षण करू लागतात. शेक्सपीयर प्रेक्षकापुढें आपलीं हीं पात्रें उभीं करतो आणि प्रेक्षकाना तो जणू म्हणतो,

" तुम्हाला उपहास हवा आहे ना ? हीं पात्रें पहा आणि पोटभर हसा. पण ध्यानात ठेवा, त्याना ज्या रंगानें मी रंगविलें आहे त्याच रंगानें तुम्हीही रंगलेले आहात ! "

शेक्सपीयर आणि मोलिअर या उभयताची विनोदी पात्रें रंगविण्याची पद्धति मूलत भिन्न आहे. मोलिअर आपल्या पात्राच्या मूर्खपणाकडे अलिप्तपणानें व चिकित्सेनें पाहतो. शेक्सपीयर मात्र अशा पात्राकडे उपरोधानें बघत असला तरी त्यात सहानुभूतीचा व सहृदयतेचा अंश असतो. शेक्सपीयरच्या काहीं नाटकात विदूषक नाहींतच केवळ विनोदी पात्रेंच आहेत. उदाहरणार्थ " मच् अॅडो अबाऊट नथिंग " या त्याच्या नाटकातली बहुतेक विनोदनिर्मिति बेनेडिक आणि बिआट्रिस या दोन विनोदी पात्राच्या खटकेबाज उत्तरप्रत्युत्तरातूनच झालेली आढळून येते या नाटकाचें स्वरुप (Tragi-Comedy) चें असल्यामुळें हास्य आणि कारुण्य हें दोन्ही रस नाटककारानें यात आलटून पालटून आणलेले आहेत आणि यातला विनोद बुद्धिप्रधान स्वरुपाचा असून अतिशय चमत्कार आहे.

प्लॉटसच्या ' मिनेक्मी ' या नाटकाच्या कथानकावरुन शेक्सपीयरनें आपलें हें नाटक रचलें या नाटकात दोन जुळी ' मार्डे ' आहेत. आणि नाटकातला सर्व विनोद या पात्राच्या वेषान्तरामुळें व त्याच्यातील चमत्कृतिपूर्ण सारखेपणातून निर्माण होणाऱ्या घोटाळ्यामुळें सिद्ध झाला आहे. हें नाटक प्रसंगनिष्ठ विनोदाचा उत्कृष्ट नमुना आहे. गोल्डस्मिथच्या ' शी स्टूप्स् टू कॉंकर ' या नाटकातील ' टोनी

लम्पकिन' हें पात्र प्रेमळ व गमतीदार असून त्याच्या त्या नाटकातील अनेक विनोदी घटना निर्माण झाल्या आहेत. हा टोनी थट्टेखोर आहे. पण त्याची थट्टा कोणाला दुखविणारी वा उपद्रव देणारी नाहीं. बर्नार्ड शॉ याच्या नाटकातलीं अनेक विनोदी पात्रें आपापले मुखवटे घालून शॉचीच भाषा बोलतात. शॉ स्वतःला एक विदूषक म्हणवून घेतो. आणि हा विदूषकच वेगवेगळ्या पात्राच्या तोंडातून आपला तत्त्व कोटीबाजपणा प्रकट करतो आणि प्रेक्षकाचें रंजन व उद्बोधन करतो. शॉचा विनोद हा प्रसंगनिष्ट किंवा स्वभावनिष्ट नाहीं. विद्युल्लतेसारखे तळमळणारे, बुद्धि-चापल्यानें लवलवणारें संवाद हीच शॉच्या नाटकातून विनोदामागची प्रमुख शक्ति आहे. आपल्या पुष्कळशा नाटकातून शॉनें रणभूमीवरील ल्हवय्याची पात्रें विदूषकाप्रमाणें रंगविलीं आहेत. (Man of Destiny) हें अशा प्रकारच्या नाटकाचें उदाहरण म्हणता येईल. शॉच्या 'मॅन ॲण्ड सुपरमॅन' या नाटकातली जॉन टॅनर ही व्यक्तिरेखा तत्वचिन्तक पण मानवद्वेष्टी असल्यामुळें ती वैशिष्ट्यपूर्ण आणि अविस्मरणीय झाली आहे.

अशा रीतीनें मोलियर, शेक्सपीयर, गाल्सवर्दी, जेम्स बॅरी, शेरिडन, गोल्ड-स्मिथ, शॉ याच्या सारख्या वेगवेगळ्या शतकातील पाश्चात्य नाटककाराच्या नाटकातील विनोदी पात्राचा मराठी नाटककाराना परिचय होत गेला व या पात्राची छाया मराठी नाटकातील विनोदी पात्रावर हळूहळू पडू लागली. संस्कृत नाट्य-वाङ्मयातील विदूषक आणि पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयातील विदूषक (Clowns) अन् विनोदी पात्रें (Comic Characters) याचें संकलित संस्कार घेऊन मराठी नाटककारानीं आपल्या नाटकातील विनोदी व्यक्तिरेखा निर्माण केल्या आहेत. यापैकीं ज्या काहीं व्यक्तिरेखा अमर झाल्या आहेत त्याचा येथें आपण विचार करू.

अशा व्यक्तिरेखापैकीं देवलाच्या 'संशयकल्लोळा'तील फाल्गुनरावाची व्यक्तिरेखा पहण्याजोगी आहे. फाल्गुनरावाचा अतिरिक्त संशयीपणा, सारें जग आपल्या बायकोच्या सहवासाचा लाभ घेण्यासाठीं टपून बसलें आहे असें समजण्याची त्याची वृत्ति, बायकोवर पाळत राखण्यासाठीं त्यानें योजलेले विविध उपाय, त्याचा भित्रेपणा आणि त्या भित्रेपणालाच विचारीपणाचे रूप देण्याची त्याची चतुराई या सर्व गोष्टीमुळें फाल्गुनराव हें मराठी नाट्यसृष्टींतलें एक अविस्मरणीय विनोदी पात्र होऊन बसलें आहे. खालील उतारा पहा —

"फाल्गुनराव —चल नीघ, समजलें. माझ्या बायकोला कोणाचा तरी निरोप पोंचवायला, नाहीं तर चिठ्ठीचपाटी द्यायला, कुणी तरी आला असेल झाल. ती तरी कसली हिकमती! आज म्हणे मावशीला भेटायला जात. आज वहिनीचा निरोप आला होता, आज काय आत्याबाईनें चोळागण पाठविलन्, दररोज

नवी युक्ति काढीत होती, पण आता त्यातली एकदेखील युक्ति चालू द्यायचा नाहीं म्हणाव, आणि एवढ्यासाठीं तर या विसापुरा बाहेरच्या स्वत च्या बंगल्यात येऊन राहिलों. हो, अशा बायलेला शहरात राहून जपणार किती ! त्यांतून चपी भगी छत्तिसरी अशा लोकाचा सुळसुळाट आलिकडे तर अगदीं अनावर झाला आहे. रामदास, हरदास, पुराणिक, वेदांती, ब्रह्मचारी, एकापेक्षा एक निल्दर ! तें काहीं नव्हे. मी येथ हेंच फार उत्तम ! तिला बाहेर जायला नको आणि तिच्याशीं कुणी बोलायला नको. यात मला मात्र पहारा करावा लागतो, पण तो पुरवला. आता एकट जें बसायचं तें तिला हाक मारुन दमयंतीचं चरित्र तरी वाचायला सागाव. अग ए, त्या आतल्या चंदनी पेटींत वरतीच एक पुस्तक आहे, तें घेऊन ये पाहू. ऐकलंस का ग ? अरे ! ओ देत नाहीं. (दाराकडे जात) का, आता मौनव्रत धरणार वाटत ? अ, इथेंहि दिसत नाहीं ! अग, ए कुठे आहेस ग ? (इकडे तिकडे पाहून) गेली वाटत ! दिल्यान् तुरी हातावर ! भादव्या, अरे ए भादव्या, चल लवकर. फाल्गुनराव, बसा आता हाका मारीत ! ए भादव्या, आलास कीं नाहींस रे ? हा सुद्धा चोर तिलाच सामील झाला वाटत ! (भादव्या येतो त्यास) कायरे, कुठें आहे ती !

भादव्या —मागल्या दारान कार्तिकनाथाच्या देवळाकडे गेल्या धनीसाहेब !

फाल्गुन —मागल्या दारान ! भादव्या, जा आधीं, आसाच्या आता गवड्याला बोलावून घेऊन ये आणि तो दरवाजा आधीं बंद करून टाक. आजपासून नियम, दोन दरवाजाच्या घरात म्हणून रहावयाच नाहीं. या दरवाजावर बसलों तर त्या दरवाजान गेली ! अशा सतरा दार आणि तेहतीस खिडक्याच्या घरात नवऱ्याला शभर डोळे असले तरी कसे पुरणार.''[1]

मोलियरच्या (All in the Wrong नावाच्या) नाटकाचे मर्फीनें केलेल्या भाषांतरातील गाशारेन नावाचा विनोदी आणि संशयी पात्राची फाल्गुनराव ही प्रतिकृति आहे. मोलियरचा सर्व भर समाजातील विविध दुर्गुणावर असे आणि या दुर्गुणावर आपल्या बऱ्याच विरोधी पात्राची त्यानें उभारणी केली आहे. मानवी स्वभावातील विसंगति ही कशी हास्यास्पद होते याचीहि त्याला जाणीव होते व ही विसंगति त्यानें आपल्या नाटकात परोपरीनें चित्रीत केली आहे. अर्थात मानवी स्वभावातील हे दोष किंवा या विसंगति या सर्वांनाच सारख्या असल्यामुळें मोलियरची पात्रें स्थळकालाच्या सीमा ओलांडून शाश्वत् स्वरूपाच्या झाल्या आहेत मोलियरवरून देवलानीं निर्मिलेला फाल्गुनराव हा मानवी स्वभावाचा असाच एक शाश्वत स्वरूपाचा नमुना आहे. त्याचें

1. गो. ब. देवलकृत 'संशयकल्लोळ', अंक १ ला, पृष्ठ २

दोष, त्याच्या वृत्तीतील विसंगति ही कोठेंहि व कोणत्याहि काळात आढळून येण्याजोगी आहे. म्हणूनच फाल्गुनराव हा आजहि आपणाला खरा वाटतो व आवडतो.

खाडिलकरांच्या 'मानापमान'[1] नाटकातला लक्ष्मीधर हें एक असेंच अविस्मरणीय विनोदी पात्र आहे. अहंकार व भ्याडपणा यांचें एक चमत्कारिक मिश्रण त्याच्या स्वभावात झालें आहे. आपल्या श्रीमंतीचा त्याला अतोनात गर्व आहे. जे श्रीमन्त नाहींत ते जगात जगावयालाहि पात्र नाहींत अशी त्याची प्रामाणिक विचारसरणी आहे. त्याचा खाली दिलेल्या सारखा बराचसा विनोद आचरटपणाच्या कक्षेंत पडण्याजोगा आहे.

"लक्ष्मीधर —पण ही हाडें इतकीं कठीण कशाला ? कशीं आतून टोंचताहेत ! देवा, आमचीं हाडें सोलल्लेल्या केळ्यासारखीं केलीं असतीस तर चाललें नसतें का ? आतूनच हे हाडाचे भाले आणि वरून हे हिऱ्याचे खडे कसे माझ्या अंगात खुपताहेत ! देवा, हिरे फुलासारखे कोमल का नाहीं केलेस ? श्रीमंताच्या अंगाला चिकटून राहणाऱ्या पातळ तेलाचें रूप, देवा, सोन्याला का नाहीं दिलेंस ? या जाजमाखालची कठीण जमीन चढावाच्या आतूनहि माझ्या पायात रुतते आहे ! देवा, ही जमीन फत्तराची व मातीची करावयाला सांगितलें होतें कोणी ? तारामंडळ निर्माण करण्यात देवाची सर्व श्रीमंती खर्चून जाऊन ही पृथ्वी निर्माण करिताना देव खरोखर कंगाल झाला असला पाहिजे ! दरिद्री देवाशिवाय जड दगड माती पृथ्वीच्या उरावर रचण्याचे एवढे श्रम कोण सोसणार ! देवा, मज सारख्या एखाद्या श्रीमंताला जर तू त्या वेळीं आपला गुरू केला असतास तर दोन दोन, चार चार हात उंचीच्या पिंजलेल्या मऊ रेशमानें व कापसानें ही पृथ्वी फार अल्प श्रमात झाकता येतें, हें त्यानें नसतें का तुला शिकविलें ? देवाच्या या सर्व चुका आमच्या महालात आम्ही थोड्या थोड्या दुरुस्त करतों "

हा विनोद पुष्कळदा विदूषकी थाटाचाहि झाला आहे. चोरम्याच्या हल्ल्याची रंगीत तालीम चालली असताना विलासधरापुढें व पुढें प्रत्यक्ष भामिनीपुढें आपल्या भित्रेपणाचें तो जें प्रदर्शन करतो तें किळसवाणें व हास्यास्पद झालें आहे. लक्ष्मीधर हा समाजातील एका विशिष्ट मनोवृत्तीचें प्रतीक आहे. त्याला हसत असता हसणारे प्रेक्षक पुष्कळदा स्वत लाच हसत असतात मार्मिक अवलोकन, तीव्र उपहास आणि वास्तव स्वभावरेखन यातून लक्ष्मीधराचें पात्र निर्माण झालें आहे.

उत्कृष्ट विनोदाचें असें वैशिष्ट्य सांगतात कीं तो अनेकदा करुणाच्या अगदी सीमेला जाऊन भिडलेला असतो. गडकऱ्यांच्या भावबंधनातला धुंडिराज हा अशा

---

[1] मानापमान अंक ४ था, पृष्ठ ८७

विनोदाचा उत्तम नमुना असतो. त्याचें बोलणें ऐकताना पुष्कळदा डोळ्यात आसू आणि ओठावर हसू अशी आपली अवस्था होते. भावडा, प्रेमळ, पापभीरू, गोष्टीवेल्हाळ, वेळप्रसर्गी रुद्रावतार धारण करणारा पण मनानें अत्यत लोहदार्द असलेला हा धुडिराज प्रथमदर्शनींच आपलें मन जिंकून घेतल्यावाचून राहत नाहीं. मालतीला धनेश्वराशीं लग्न करण्याची धुडिरान गळ घालतों तो प्रसग क्षणात हसवणारा तर क्षणात हृदयाचा ठाव घेणारा असा आहे.

"नेदा मालती, धनेश्वराशी लग्न लाव नाहींतर एखाद्या प्रेताशी लग्न लाव. तुझा ससार सुखाचा होईल हृदय फोडून, रक्त आटवून तुझ्या नापानें तुला आशीर्वाद दिला आहे. तो खोटा करण्याची देवाच्या बापाचीसुद्धा प्राज्ञा नाहीं."

हे त्याचे उद्‌गार ऐकताना हसताहसता देतील त्याचें हृदय हेलावून जाणार नाहीं असा प्रेक्षक विरळा !

अत्रे याच्या 'पाणिग्रहणा'तील मसाले पापड लोणचींवाला घोडके हा इरसाल माणूस एक वैशिष्ट्यपूर्ण विनोदी व्यक्तिरेखा आहे लक्ष्मीधराप्रमाणेंच हा श्रीमन्त आणि पैशाच्या जोरावर काव्यापासून तो प्रेमापर्यन्त जगातल्या सर्व सुदर आणि अमूल्य वस्तू खरेदी करता येतात अशी त्याची प्रामाणिक समजूत आहे. तो म्हणतो—

चडोल —अस्स ? पण काल मी तुमच्या लोणच्याबद्दल त्याना थोडस कुठ बोलले, तर त्यानीं एकदम ओकारी आल्यासारखा चेहरा केला !

घोटके —टाळी द्या. जिरली आमची अगदीं तुम्हीं आमच्यासारखाच विनोद करता की ! (मोठ्यानें हसतों नतर गंभीर चेहेरा करून) बर जाऊ द्या त्या कामासाठीं आम्ही आन तुमच्याकड आलों आलें त्याच काय करता ? हे पहा चडोल, थट्टा नाहीं अगदी सीरीयली मी तुम्हाला विचारतो देवाच्या दयेन आज तुमच्याजवळ बुद्धिमत्ता आहे अन् माझ्याजवळ पैसा आहे. नुसत्या बुद्धीला जगात कवडीचीही किंमत नाहीं ..वाईट आहे हे...पण त्याला काहीं इलाज नाहीं मजजवळ पैसा आहे म्हणून जग आज माझ्या पायापाशीं लोळण घेत आहे, आणि तुमच्याजवळ आज पैसा नाहीं म्हणून तुम्हाला या असल्या उकिरड्यामध्यें लोळत पडाव लागत आहे. पैशाच्या जोरावर सार जग मी खरेदी करू शकतो—माझी हिंमत आहे. नुसत्या कवितेच्या बळावर तुम्हीं काय करू शकता ? सांगा. म्हणून म्हणतों, तुमची बुद्धि आणि माझा पैसा एकत्र येऊ द्या. साऱ्या जगाला आपण आग लावून टाकू ! (चडोल हसतो.) हसू नका. तुमची तयारी असेल तर तुमची सारी बुद्धिमत्ता आणि कविता, तुम्हीं सागाल त्या

भावान-अगदीं-एका रकमेनं खरेदी करायला तयार आहोत आपण. (चेकबुक टेबलावर आपटीत) चला, आताचे आता कॉन्ट्रॅक्ट करा-कॉन्ट्रॅक्ट करा !

चडोल —काय हो श्रीमान घोडके, माझी बुद्धि अन् कविता म्हणजे तुम्हाला काय वाण्याच्या दुकानामधला गूळ न् साखऱ्या वाटलं होय ? की चार पैसे फेंकले त्याच्या अंगावर, की वाटेल त्या रस्त्यावरच्या गिऱ्हाइकाला तो विकत घेता येईल ?

घोडके —रागावू नका कविराज. पण दुनिया हा एक बाजारच आहे, नाहीं तर काय ? पैशानं विकत घेता येणार नाहीं अशी एकही चीज या दुनियेंत नाहीं. खर सांगू ? तुमच्या साऱ्या कवितेसकट तुम्हाला विकत घेण्याचं सामर्थ्य या एका चेकमध्यें आहे. समजलात मेहेरबान ?"[1]

आपल्या श्रीमन्तीच्या, आपल्या कर्तृत्वाचा तो एकीकडे बढाया मारीत असतो आणि दुसरीकडे प्रेक्षक त्याला हसत असतात. पण घोडके हें पात्र नुसतेंच विनोदी नाहीं. तें धोकेबाजहि आहे. मूर्खपणा, अहंकार व दुष्टपणा यांचें मोठें चमत्कारिक मिश्रण त्याच्या ठिकाणीं झाले आहे. या बाबतीत शूद्रकाच्या शकाराशीं घोडके हा सहज स्पर्धा करू शकेल किंवा शेक्सपीयरच्या शायलॉकप्रमाणें घोडक्याच्या रूपानें अत्र्यांनीं श्रीमंताच्या स्वभावाची एक बाजू मोठ्या कौशल्यानें चित्रित केली आहे

मराठी रंगभूमीवर नुकतीच अवतरलेली एक सुंदर विनोदी व्यक्तिरेखा पु. ल देशपांडे यांच्या 'तुझें आहे तुजपाशीं' मधील पोंक्ष्ळे गुरुजींची होय हा गुरुजी गांधीवादी सांप्रदायातील साऱ्या विसंगतींचें आणि विनोदाचें एक प्रतीक आहे. आपल्या तोंडातून निघणारा शब्द न् शब्द वेदवाक्याप्रमाणें समाजाला उपयुक्त आणि वंद्य ठरेल अशी त्याची अपेक्षा आहे खाद्यपदार्थासंबंधीं तो व्रतस्थपणाचा अतिरेक करतो. नम्रता आणि अहंकार, औदार्य आणि संकुचितता दया आणि क्रोध या परस्परविरोधी गोष्टींचा मोठा विचित्र संकर त्याच्या ठिकाणीं झालेला दिसून येतो. पोंक्ष्ळे गुरुजींचें वैशिष्ट्य हें की तो स्वत आपल्या विचारसरणीशीं अत्यंत प्रामाणिक आहे. प्रेक्षकांना मात्र त्याच्या विचारातील आणि वर्तनातील विसंगति सारखी जाणवत असतें व त्यामुळें 'गुरुजी संप्रदाया'तील समाव्य हास्यास्पदतेचें व धोक्याचें त्यांना विदारक दर्शन घडतें धुंडिराजाप्रमाणेंच पोंक्ष्ळे गुरुजींच्या व्यक्तिरेखेंतील हास्य व करुण यांचें मनोहर मिश्रण झालें आहे.

याखेरीज कोल्हटकराच्या 'गुप्तमंजूष' तील भृंगीभृंगी, गडकऱ्याच्या पुण्यप्रभावातील सुदाम, कंकण, नुपूर, ही त्रयी, माधवराव जोशाच्या 'म्युनिसिपालिटी'

---

[1] पाणिग्रहण, ले आचार्य अत्रे, अंक २ रा, पृष्ठ ४०

तील दामूआण्णा व विठ्ठलराव अशीं अनेक संस्मरणीय विनोदी पात्रें मराठी रंगभूमीवर येऊन गेलीं आहेत. या पात्राकडे व इतरहि अनेक छोट्या मोठ्या विनोदी व्यक्तिरेखांकडे जर आपण बारकाईनें पाहिलें तर संस्कृत नाटकांतील विनोदाचा आपणाकडील नाटककाराच्या मनावर केवढा प्रबल संस्कार झाला आहे हें सहज आपल्या ध्यानांत येईल. तथापि, हीं सारीं पात्रें परभृत आहेत असा मात्र या विधानाचा अर्थ घेतां कामा नये कारण उत्कृष्ट संस्कार म्हणजे उसनवारी नव्हे. येथें मात्र शेवटीं आपणास मान्य केलेंच पाहिजे कीं प्रारंभींच्या मराठी नाटकांमध्यें विनोद निर्मितीसाठीं येणारा विदूषक हाच या ना त्या रूपानें अद्यापीहि मराठी रंगभूमीवर वावरत आहे. या पेक्षां जास्त रेखीव व कथानकाला जास्त अपरिहार्य अशी विनोदी व्यक्तिरेखा अजूनही आमच्याकडे अपवादानेंच आढळून येते.

प्रकरण ४ थें

सुखान्तिकेची चर्चा आणि पाश्चात्य व मराठी टीकाकारांची मतें

सुखान्तिका या नाट्यप्रकाराचें मूळ उगमस्थान जर आपण शोधूं लागलों तर मानवसमाजाच्या बाल्यावस्थेपर्यंत आपणाला त्याचा मागोवा घेत जावें लागेल. मानवसमाज जसजसा अस्तित्वांत येऊं लागला, मानवांतील सामाजिक संबंध जसे प्रस्थापित होऊं लागले, समूह आणि सामूहिक कार्यक्रम जसजसे वाढत चालले तसतसा मानव आपापल्या विशिष्ट समाजाच्या चालिरीती आणि हितसंबंध यांचें संरक्षण करण्यासाठीं हास्याचा उपयोग जाणीवपूर्वक करूं लागला. आणि असें व्हावें हें-स्वाभाविकच होतें. कारण हास्य ही जशी मानवाची मूलभूत प्रवृत्ति आहे त्याप्रमाणेंच आत्मसंरक्षण ही देखील त्याची एक सहजप्रेरणा आहे. त्यामुळें जे आपणापेक्षां वेगळे वागणारे असतील, ज्यांच्या चाली, रीतीरिवाज आपणांपेक्षा भिन्न असतील त्यांचें निर्मूलन करावें, त्यांना उखडून टाकावें असें प्राचीन मानवाला स्वाभाविकतःच वाटे आणि हें कार्य तो पुष्कळदां हास्याच्या द्वारा साधीत असे. दुसऱ्याचा उपहास करावा, त्याच्या चालीरीतींची थट्टा करावी, त्याला हास्यास्पद ठरवावें यासाठीं तो हास्याचें शस्त्र वापरी. एखाद्या विशिष्ट--समुदायातले लोक ज्यावेळीं एखाद्या परक्याला हंसून त्याची टर उडवीत त्यावेळीं आपापल्या सामूहिक एकत्वाची त्यांना अधिक तीव्रतेनें जाणीव होई व त्याना समाधान वाटे. तथापि दुसऱ्याची कुचेष्टा करतांना आदिमानवानें वापरलेलें हास्यकारण आणि आजच्या सुसंस्कृत समाजांतील सुखान्तिकांमधून प्रतीत होणारें हास्यकारण या दोहोंचा जर आपण साकल्यानें विचार केला तर गोरिलासारखा माकडाचे केवळ शारीरिक प्रतिक्रियात्मक असणारें विकट हास्य आणि अभिजात सुसंस्कृत व्यक्तींनें विनोदाचा आस्वाद घेतांना केलेलें स्मित यात जो जमीन-अस्मानाचा फरक आहे तोंच त्यांत असल्याचें आपणांस आढळून येईल.

पाश्चात्य देशांतील आणि भारतांतील सुखान्तिकाचा प्रारंभ कसा झाला याचा शोध आपण घेऊं लागलों तर कोणत्या ना कोणत्या तरी देवतेपुढें होणाऱ्या उत्सव समारंभाच्या वेळीं सुखान्तिका प्रथम गाइल्या जात होत्या व नंतर त्यांना ग्रंथनिविष्ट करण्यांत येऊं लागलें असें आपणांस दिसून येतें. ग्रीकांची डायॉनिशस-नावाची जी देवता होती तिच्यापुढें उत्सवाच्या वेळीं जे विनोदी नाट्यप्रयोग केले

जात त्यातूनच ग्रीक सुखान्तिकेचा उगम झाला असें कॉर्नफर्ड यानें आपल्या 'दि ओरिजिन ऑफ ॲटिक कॉमेडी' या ग्रंथात म्हटलें आहे. या उत्सवप्रसंगातील नाट्यप्रयोगाचेंच पुढें लोकनाट्यात रूपान्तर झालें आणि त्यातून पुढें ग्रीक रंगभूमी वरील वाङ्मयात्मक सुखान्तिकेचा अवतार झाला. डायोनिसस ही देवता आनंदी, भावनाप्रधान पण उथळ स्वभावाची मानली जात असे. तिच्या सन्मानार्थ केलेल्या उत्सवातून जे विनोदी नाट्यप्रयोग केले जात त्याचें स्वरूपहि अर्थातच हलकेंफुलकें आणि भावनेचा अतीव ठाव गाठण्याऐवजीं तिला वरवर खुलवून हास्यविनोद निर्माण करणारें असे. त्यामुळें हे नाट्यप्रयोग त्या काळीं फार लोकप्रिय झाले. आणि हें स्वाभाविकच होतें. कारण त्यावेळीं प्रेक्षकाची बौद्धिक पातळी फारशी उचावलेली नव्हती. आणि म्हणून त्याच्या उथळ व काहींशा पोरकट विनोदबुद्धीला या नाट्यप्रकाराचें आवाहन चांगलें पोहोंचत असे. तथापि, यानंतरहीं बराच काळ लोटेपर्यन्त ग्रीक सुखान्तिकेला वाङ्मयातील तिचें यथोचित स्थान लाभलें नव्हतें. ॲरिस्टॉटल या सुप्रसिद्ध ग्रीक तत्त्ववेत्यानें 'पोएटिक्स्' या आपल्या ग्रंथात असें म्हटलें आहे कीं "ग्रीक सुखान्तिकेचा उगम अगदीं प्रथम केव्हा झाला असेल हें सांगणें अवघड आहे. ग्रीक सुखान्तिकेला तिचें वाङ्मयात्मक स्वरूप प्राप्त होण्यापूर्वी प्रयत्नांची व प्रयोगांचीं अनेक शतकें गेलीं असावीत.

'प्राचीन सुखान्तिका' (Ancient Comedy) हा जो साहित्यप्रकार पुढें निर्माण झाला त्यात बहुधा एखाद्या व्यक्तीची उपरोधपूर्ण थट्टा केलेली असे. ॲरिस्टोफेनिस या ग्रीक नाटककाराच्याच काळात क्रॅटनिस नावाचा दुसरा एक नाटककार होऊन गेला. त्यानें सुखान्तिकेंत राजकीय उपरोधाला प्रथम स्थान दिलें. या सुखान्तिकामधून विदूषकी थाटाचा विनोदहि वैपुल्यानें असे. प्रथम सुखान्तिका पद्यातच लिहिली जात असे परन्तु नंतर ती गद्यात लिहिली जाऊं लागली. ॲरिस्टोफेनिस ४४४ बी. सी. या ग्रीक नाटककारानें सुमारें चाळीस सुखान्तिका लिहिल्या. त्याचीं 'फ्रॉग' (बेडूक), दि क्लाउड्स् (मेघ) इत्यादि विनोदी नाटकें व्यक्तिगत उपहासाच्या स्वरूपाचीं आहेत. 'दि क्लाउड्स्' या नाटकात सुप्रसिद्ध तत्त्ववेत्ता सॉक्रेटीस याच्यावर वैयक्तिक स्वरूपाची टीका केलेली आहे.

प्राचीन सुखान्तिकेनंतर (Ancient Comedy) ४०० बी. सी. च्या सुमारास मध्ययुगीन सुखान्तिका (Comedy in middle Age) अस्तित्वात आली. बर्लेस्क (Burlesque) नावाचा विशिष्ट विनोदी नाट्यप्रकार या काळात अतिशय नावाजला गेला आणि लोकप्रिय झाला. या बर्लेस्कचें कथानक अधिक व्यवस्थित रीतीनें वाढवून नंतरच्या नाटककारानीं सुखान्तिकेला जास्त सामर्थ्य-संपन्न केलें. या सुखान्तिकेंत स्वभावचित्रणाला अधिक महत्त्व येऊं लागलें. याच सुखान्तिकेला रोमन लोकांनीं 'नवी सुखान्तिका' (New Comedy) असें

अभिधान दिलें. रोमन लोकांनी विकसित केलेल्या या सुखान्तिकेमध्यें समाजातील स्त्री-पुरुषाच्या वागणुकीचा आलेख असतो. यालाच (Comedy of manners) असें नाव आहे. स्त्रीपुरुषाच्या जीवनात आढळून येणारी विसंगति हें यातील हास्यकारण असतें. जुन्या इटालियन सुखान्तिकेंतील व्यंग भूमिकाप्रमाणेंच या 'नव्या सुखान्तिकें'त समाजातील वेगवेगळ्या क्षेत्रामधली पात्रें घेऊन ठसठशित रंगात त्याचे स्वभाव नाटककारानें चित्रित केलेले असत. म्हातारा माणूस, तरुण नायक, दुष्ट खलनायक, वेश्या, परोपजीवि लोक, प्रेमळ भाबडा काका इत्यादि पात्रें या सुखान्तिकातून वारंवार येत व त्यांचें स्वभावरेखन इतक्या ठरीव पद्धतीनें केलेलें असे कीं प्रेक्षकाना त्याची तात्काळ ओळख पटे. या पात्राना त्या स्वभावधर्मानुरुप-वेषभूषा देखील दिलेली असे. म्हाताऱ्या माणसाचे शुभ्र कपडे, नायकाला जांभळा पोषाख, वेश्येचे केशरी रंगाचे कपडे अशी ही वेषाची ठराविक पद्धति असे.

या नव्या सुखान्तिकाचीं कथानकें काळजीपूर्वक रचलेलीं असत. त्यात गुंतागुंत बरीच असे. पुष्कळ ठिकाणीं योगायोगाचाहि उपयोग करून घेतलेला असे. बहुतेक प्रसंगीं हें कथानक एकाद्या प्रेमकथेभोंवतीं फिरत राही. ॲरिस्टोफेनिसच्या सुखान्तिकातील अद्भुतरम्य वातावरण सोडून ही नवी सुखान्तिका आता बरीचशी, वास्तवाच्या पातळीवर आलेली होती. तात्पर्य या नव्या सुखान्तिकेंत वास्तव वातावरण, रहस्यप्रधान कथानक आणि ठसठशित विनोदी स्वभावरेखन या मोठ्या प्रामुख्यानें असत.

हा वेळपावेतों युरोपातील सुखान्तिकेचा विकास व उत्क्रान्ति कसकशी होत गेली हें आपण पाहिलें. मराठी सुखान्तिकेवर शेक्सपियरच्या सुखान्तिकाच्या बरोबरीनेंच मोलिअरसारख्या श्रेष्ठ फ्रेंच नाटककाराच्या सुखान्तिकाचाहि अतिशय उत्कट संस्कार झालेला असल्यामुळें मराठी सुखान्तिकेचा अभ्यास करताना आणि तिची स्वभाव वैशिष्ट्यें निश्चित करताना युरोपीय सुखान्तिकेचा विचार करणें हें अपरिहार्य ठरतें. युरोपीय सुखान्तिकामध्यें फ्रेंच सुखान्तिकेचें स्थान महत्त्वाचें आहे. मध्ययुगीन काळात फ्रान्समध्यें विशेषेकरून प्रहसनें (FARCE) लिहिलीं जात. या प्रहसनाचें स्वरूप बरेंच भडक आणि ओबडधोबड असें त्यात वाङ्मयात्मक सूक्ष्मता किंवा सफाई याचा अभावच असावयाचा असें म्हटलें तरी चालेल. या प्रहसनामध्यें बहुजनसमाजाच्या व्यावहारिक वृत्तींचें मुख्यत्वें चित्रण केलेलें असें. ही प्रहसनें बघताना प्रेक्षकाना हसूं येई तें मुख्यत्वें तीन गोष्टींचें, चोरी, मारामारी आणि व्यभिचार. प्रहसनाचें कथानक बहुधा एकाद्या कौटुंबिक घटनेवर आधारलेलें असें. व्यभिचारिणी पत्नी, तिचा प्रियकर व तिचा पति या तिघामधील संघर्षांतून प्रहसनातील सारें नाट्य फुलत असें. या प्रहसनांत जर नवऱ्यालाच पळविलें गेलें किंवा बदडिलें

गेले तर हास्याची निर्मिती फारच मोठ्या प्रमाणावर होई... आपल्याकडे आरमीच्या काळात 'गुलाबबकावलीचा फार्स', नामुदीपुरीचा फार्स, वगैरे जी प्रहसनें लिहिली गेलीं त्यातील कथानकाचें व विनोदाचें स्वरूपहि यापेक्षा फारसें वेगळें नसे.

फ्रान्समधील या प्रहसनात जें हास्यकारण असें त्याचा थोड्या अधिक बारकाईनें विचार करणें आवश्यक. जर सूक्ष्म दृष्टीनें या प्रहसनातील विनोदाचें अवलोकन केलें तर आपणास असें दिसून येईल कि हा विनोद मुख्यत्वें दोन गोष्टींतून निर्माण केला जात असे. स्त्रीपुरुषातील लैंगिक आकर्षणाच्या उत्तान प्रदर्शनानें--प्रेक्षकाची कामुकता चाळविली जाई. व त्यामुळें त्याना हंसू येई. हें विनोदाचेंच एक कारण झालें. विनोदाचें दुसरें कारण म्हणजे काहीं पात्राचा मूर्खपणा अगर दुसऱ्या काहीं पात्रामधील मारामारी, भाडणें वगैरे. कामभावना चाळविल्यामुळें विनोद निर्माण होवो किंवा तो दुसऱ्याच्या यातना पहाताना मिळणाऱ्या असुरी आनदातून निर्माण होवो, या दोन्हीं प्रकारच्या विनोदाची पातळी बरीचशी स्थूल व शारीरिक स्वरूपाची आहे यात शंका नाहीं. आपल्याकडे देखील पूर्वी जी प्रहसनें किंवा तमाशे होत, त्यातला विनोद अशाच स्वरूपाचा असे. रगभूमीवरती एखादा नवरा फसविला जात आहे, त्याचें धन कोणी लुटीत आहे किंवा त्याची नायको कोणी पुरुष लावून नेत आहे हें पाहिलें म्हणजे प्रेक्षकाना अगदीं खदखदून हसू येई. हसण्यात अहगडाचा (Sense of Superiority) मोठाच भाग असे. कारण रगभूमीच्या त्या दुर्दैवी नवऱ्याला हसणाऱ्या प्रेक्षकाना आपली सपत्ति व आपल्या नायका याच्या सुरक्षिततेची खात्री असे. या प्रहसनाद्वारा जो विनोद व जो हशा निर्माण होईल त्याचें स्वरूप नेहेमी पाशवी असे. सहानुभूति, सहृदयता, निर्भर आनद, मौज यातून तो हशा निर्माण होत नसे. अर्धवट सुसस्कृत झालेल्या मानवात अजूनहि जो 'पशु' थोड्याबहुत प्रमाणात जागृत होता त्याचें हें हसू असें. तें क्रूर, दुष्ट, ऐंद्रिय आणि विकट असे.

फ्रान्समधील मध्ययुगीन प्रहसनाचें स्वरूप हें वर लिल्याप्रमाणें होतें. आता सुप्रसिद्ध फ्रेंच नाटककार मोलिएर याच्या प्रहसनाचा विचार करू. मोलिएर हा १६२२ ते १६७२ या काळात होऊन गेला.

मोलिएरच्या नाटकातील विनोदाचें स्वरूप वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. प्रहसन या नाट्यप्रकारात मूलत च काहीं चागले गुण होते. साधेपणा, सुबोधता व घटना-प्रधानता हे ते गुण होत. मानवी शरीरात रुधिराभिसरणाला जें स्थान आहे, तेंच प्रहसनात घटनाना असे. प्रहसनाचा सर्वांत मोठा गुण म्हणजे त्याची सपूर्ण वास्तवता. प्रहसनातलीं पात्रें हीं प्रत्यक्ष जीवनात आढळणारीं खरींखुरीं हाडामासाचीं पात्रें असत आणि ती जी भाषा बोलत ती भाषाहि व्यवहारात रोज कानीं पडणारी

भाषा असे. मोलिएरनीं नाटकें हीं जीवनात प्रत्यक्ष आढळणाऱ्या स्त्रीपुरुषावर, त्यातील संघर्षावर व एकदर मानवी व्यवहारावरच आधारलेलीं आहेत. त्याची सुखातिका ही आपल्या परीनें स्वतंत्र व स्वयपूर्ण आहे. ती जुन्या सुखातिकेंतून उत्क्रान्त झाली आहे असें म्हणता यावयाचें नाहीं. मोलिएरच्या सुखातिकेचें स्वरूपच अगदीं वेगळें आहे व तिच्यावर त्याच्या स्वत च्या वैशिष्ट्याचा एक खास असा ठसा उमटलेला आहे. म्हणूनच मोलिअरची सुखान्तिका त्याच्याबरोबर निर्माण झाली व त्याच्याबरोबरच ती नष्ट झाली. तिचें यथायोग्य अनुकरण दुसऱ्या कोणालाहि करता आलें नाहीं.

मोलिएरच्या सुखान्तिकेंतील हास्यकारण माणसाच्या बाह्य कुरूपतेवर, किंवा त्याच्या वेषभूषेतील विसगतीवर किंवा विकृतीवर आधारलेलें नसतें. माणसाच्या बहिरगापेक्षा त्याच्या अतरगातली विसगति त्याला अधिक तीव्रतेनें जाणवते व त्याचा विनोद या आतरिक विसगतीवरच आधारलेला असतो हें आपणास त्याच्या Arnolphe, Don Juen, Alceste इत्यादि पात्रावरून चागलें प्रत्ययास येतें. मोलिएरच्या सर्व सुखान्तिका स्वभावनिष्ठ आहेत. कित्येक टीकाकारांचें मत आहे कीं मोलिएरचीं पात्रें हीं प्रातिनिधिक स्वरूपाचीं (Types) आहेत. पण ती गोष्ट खरी नाही. समाजाच्या सर्व थरातील वेगवेगळ्या स्त्रीपुरुषाचे असख्य नमुने त्यानें रगविले आहेत आणि ते नमुने आपापल्या परीनें स्वतत्र आणि वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत बर्गसीनें देखील याच मताला पुष्टि दिली आहे. तो म्हणतो —

"Comedy depicts characters we have already come across, and shall meet with again. It takes note of similarities It aims at placing types before our eyes We say 'a Tartuffe' but we should never say 'a phedre' or 'a Polyeucte'"[1]

मोलिएरच्या सुखान्तिकातील व्यक्तिदर्शनाचीं काहीं वैशिष्ट्यें लक्षात घेण्याजोगीं कारण तींच वैशिष्ट्यें कमजास्त प्रमाणात आपणाकडील देवल—पाटणकर, माधवराव जोशी वगैरे सारख्या नाटककाराच्या नाटकातील व्यक्तिदर्शनामध्यें प्रकट झालेलीं आपणास आढळून येतात मोलिएरच्या नाटकातील पात्रात आश्चर्यकारक विविधता आणि सूक्ष्मता आहे त्याची सुखान्तिका निव्वळ उपराधिकहि असत नाहीं. त्याच्या नाटकातील स्त्रीपुरुष हे आपापल्यापरी स्वतत्र आणि स्वयपूर्ण आहेत. ते कोणत्याही एका विशिष्ट समाजाचेच प्रातिनिधिक नमुने नाहींत. ते मानवी स्वभावाचे प्रातिनिधिक नमुने आहेत कोणत्याही काळीं आणि कोणत्याहि मानवसमाजात ते आढळून येण्याजोगे आहेत.

1 Henri Bergson Laughter Page 163

मोलिएरच्या सुखान्तिकातून हास्यकारणविरोधाचा उपयोग मोठ्या कुशलतेनें करून घेतलेला आढळतो. स्वाभाविक, अविकृत अशा सामाजिक पार्श्वभूमीवर तो एकादें अस्वाभाविक, विकृत व विसगत असें पात्र रागवितो आणि मग विरोधानें त्या पात्रातील हास्यास्पदता आपणास तीव्रतेनें जाणवते. मोलिएरच्या नाटकातील पात्रें वास्तव आहेत असें आपण म्हणतों तें एका विशिष्ट मर्यादेपर्यन्तच खरें आहे. *त्याच्या टार्टूफ किंवा त्याचा ॲल्सेस्टी आपणास वास्तव सृष्टींत कधीं दर्शन* देत नाहींत. तेव्हा मोलिएरच्या पात्राचा विचार करताना 'वास्तव' हा शब्द आपण विशिष्ट अर्थानेंच वापरतों आहोत हें ध्यानात घेतलें पाहिजे. मोलिएरच्या पात्राच्या ठिकाणीं ज्या विकृति, ज्या विसगति किंवा जे दुर्गुण असतात ते व्यवहारातहि आपणास पहावयाला मिळतात. पण तेथें ते बीजरूपानें असतात. त्याची पुरेशी वाढ झालेली नसते. वाढ झाली असलीच तर ते लपविण्यात येतात किंवा इतर चागल्या गोष्टींमुळें ते झाकले जातात मोलियर मात्र बाकीच्या सर्व गोष्टी वगळतो आणि तेवढी एक विकृति, विसगति अगर हास्यास्पद दुर्गुणच तो इतक्या मोठ्या प्रमाणात व इतक्या भडक स्वरूपात प्रेक्षकापुढें माडतो कीं प्रेक्षकाचें लक्ष *केवळ त्याच एका गोष्टीवर केंद्रित होतें. आणि त्याना खदखदून हसू येतें.* म्हणजे जी विकृति किंवा जी विसगति प्रत्यक्ष व्यवहारात दयेला, दुःखाला, तिरस्काराला किंवा सहानुभूतीलाच पात्र ठरली असती ती येथें निव्वळ हास्याला कारण होतें.

मोलिएरनें सुखान्तिकातून समाजाला कांहीं उद्बोधन दिलें आहे काय या प्रश्नाचा जर आपण विचार करू लागलों तर आपणास होकारार्थी उत्तर द्यावें लागतें माणसानें निसर्गाच्या ज्या प्रेरणा आहेत त्याना अनुसरून वागावें, त्यापेक्षा वेगळें असें कांहीं जर तो करावयास गेला तर त्या नैसर्गिक प्रेरणाच अन्तीं प्रबळ ठरतात आणि त्या माणसावर विजय मिळवून त्याचा सूड घेतात. हा मोलिएरच्या नाटकातील उद्बोधनाचा सारांश आहे. कोणत्याहि नैतिक तत्वाचा किंवा धार्मिक *वा सामाजिक रुढीचा मोलिएरनें पुरस्कार केलेला नाहीं त्यानें पुरस्कार केला* आहे तो साध्या शहाणपणाचा, समजसपणाचा, मोलिएरचा बोधवाद व्यक्तिगत स्वरूपाचा नाहीं तर सामाजिक स्वरूपाचा आहे. माणसानें कर्मठपणें वागून विनाकारण आत्मपीडा करून घेऊ नये, ध्येयवादापेक्षा व्यवहारवादी दृष्टिकोन त्यानें ठेवावा, माणसें हीं सन्त नसतात किंवा वीरही नसतात, ती साधींसुधीं, निरोगी मनाच्या व शरीराच्या सर्व भूका प्रबळ असलेलीं अशीं सामान्य माणसें असतात, आणि आपल्या या मर्यादा जाणून त्यानीं आपलें वर्तन ठेवलें तरच तीं सुखी होतात हें मोलिएरच्या शिकवणीचें थोडक्यात सार आहे.

मोलिएरच्या नाटकातील विनोदाचें आणि त्याच्या बोधाचें हें जें स्वरूप आहे तेंच पुढें शेक्स्पीअरच्या सुखान्तिकातूनहि आपणास कांहींशा वेगळ्या स्वरूपात

दिसून येतें. मानवी स्वभावांतील हास्यास्पद विसंगति पाहणें आणि सर्वसामान्य शहाणपणाचा पुरस्कार करणें हेंच शेक्सपीयरच्याहि अनेक सुखान्तिकांतील विनोदाचें ध्येय आहे. असें म्हटलें आहे की सुखान्तिकेंतील व्यक्ति या अलिप्त वृत्तीनें रंगवावयाच्या असतात आणि शोकान्तिकेंतील व्यक्ति या सहानुभूतीनें रंगवावयाच्या असतात. शेक्सपीयरची अलिप्तता तर प्रसिद्धच आहे. त्याच्या कोणत्याहि नाटकांतून त्याच्या व्यक्तिमत्वाचा थांग आपणांस लागत नाहीं. मात्र ही अलिप्तता दूरतेंतून निर्माण होत नाहीं. तर त्या त्या क्षणीं त्या त्या भूमिकेंत शेक्सपीयर स्वतःच्या व्यक्तित्वाचें जें संपूर्ण विसर्जन करून टाकतो त्यांतूनच ती निर्माण होते. मोलिएर आपलीं पात्रें सहानुभूतीनें रंगवितो आणि शेक्सपीयर आपलीं पात्रें रंगवितांना स्वतःचें व्यक्तिमत्व सोडून त्या त्या वेळीं तीं तीं पात्रेंच बनतो. शेक्सपीयरचा टचस्टोन, फाल्स्टॉफ किंवा बॅरोनी म्हणजे स्वतः शेक्सपीयरच असतो. शेक्सपीयरच्या विनोदी पात्रांचें वैशिष्ट्य हें कीं पुष्कळदां तीं कारुण्यपूर्ण असतात. शायलॉकच्या लोभीपणाला, त्याच्या द्रव्यासक्तीला ज्यावेळीं प्रेक्षक खदखदून हंसत असतात, त्याचवेळीं शायलॉक एकदम प्रेक्षकांकडे वळतो आणि तो त्यांना विचारतो If you prike us, do we not bleed? तुम्ही आम्हाला टोंचलेंच तर आमच्या अंगांतून रक्त येणार नाहीं काय!" यावेळीं शॉयलॉक ही विनोदी भूमिका राहत नाहीं तर ती करुण भूमिका होते. लोभी ज्यू या नात्यानें शायलॉक इतका वेळ आपणांपुढें उभा असतो तो आतां एका संत्रस्त आणि व्यथित जमातीचा प्रतिनिधी बनतो आणि त्याच्याकडे बघताना ओठांवर हंसूं पण डोळ्यांत आंसूं अशी आपली अवस्था होते आणि उत्कृष्ट विनोदाचें गमक हेंच आहे.

विलार्ड स्मिथनें आपल्या 'The nature of comedy' या ग्रंथांत कॉमेडीची व्याख्या करतांना पुढीलप्रमाणें उद्गार काढले आहेत.

"A comedy is a form of the dramatic act in which a moral flow in character awakens our laughter by its lack of harmony with the exiguencies of society............

शेक्सपीयरच्या सुखान्तिका या एकचएक कसोटीला उतरतात. मोलिएर आणि शेक्सपीयर या दोघांत कांहीं बाबतींत साम्य आहे. पात्रांतील विविधता मानवी विसंगतींचें व विकृतींचें दर्शन घडविणें, सर्वसामान्य समजसपणाचा पुरस्कार करणें या बाबतींत ते दोघेही तुल्यबल आहेत. पण त्या उभयतात एक मोठा भेदही आहे. मोलिएर हा सर्वार्थानें सुखान्तिका-लेखक (Comedy Writer) आहे. शेक्सपीयर हा केवळ सुखान्तिका लेखक नाहीं. तो थोर व श्रेष्ठ कलाकार आहे. मानवी स्वभावांतील विसंगतींचें केवळ आपणाला दर्शन घडवून तो थांबत नाहीं

तर मानवी हृदयाच्या तळाशीं बुडी मारून तेथील गूढ व रहस्यमय भागाचें मेदक दर्शन तो आपणास घडवितो म्हणूनच शेक्सपीयरचा विनोद हा अनेकदा हास्य व करूण या उभयतांतील नाजुक सीमारेषेला स्पर्श करणारा असतो हें त्याच्या Much ado about nothing Midsummer nights dream As you like it Merchant of Venice, Syambeline इत्यादि सुखान्तिकावरून दिसून येतें.

मोलियर आणि शेक्सपीयर यांच्या सुखान्तिकांचा आपण आतापर्यंत विचार केला व त्यांचीं वैशिष्ट्यें काय आहेत हें पाहिलें. या दोन श्रेष्ठ नाटककारावर अनेक पाश्चात्य श्रेष्ठ टीकाकारानीं समीक्षणात्मक ग्रंथ लिहिले आहेत. तसेंच प्लेटो ॲरिस्टॉटलपासून तो आजतागायतच्या टीकाकारानीं सुखान्तिकेची आपापल्या परीनें व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला आहे पण प्रत्येकाच्या व्याख्येत कांहीं ना कांहीं चूक असल्यामुळें सुखान्तिकेचें दर्शन सामग्र्यानें त्या आपणास घडवू शकत नाहींत. या सन्दर्भात खालील व्याख्या पहाण्याजोग्या आहेत.

प्लेटोच्या म्हणण्याप्रमाणें सुखान्तिका ही उपरोधपर तरी असते किंवा प्रहसनात्मक तरी असते.

It is necessary also to consider and recognize ugly thoughts and persons and those which are intended to produce laughter in comedy For serious things cannot be understood without laughable things *And for this very reason, he should learn them* both, in order that he may not in ignorance do or say anything which is ridiculous and out of place—he should commend slaves and hired strangers to imitate such things and should never take any serious interest in them himself [1]

सर थॉमस इलियटच्या मताप्रमाणें सुखान्तिकेंत मानवाच्या स्वभावातील दोष मूर्त रूप धारण करून प्रकट होतात.

as Ascham . an interlude wherein the common vices of man and women are apparently declared in personages a mirror of man s life wherein evil is not taught but discovered to the intent that men beholding the promptness of youth unto vice the snares of harlots and bawds laid for young minds, the deceit of servants the changes of fortune contrary to men s expections they being thereof warned may prepare themselves to resist or prevent occasion (Thomas Elyot) थॉमस विल्सनचें

1 I·ws vii 816

म्हणणें असे आहे कीं हास्य हें नेहमी दुसऱ्याची टिंगलटवाळी करण्यासाठीं जन्माला येतें.

The occasion of laughter and the mean that maketh us merry ..... is the fondness, filthiness, deformity and all such evil, behaviour as we see to be in other .... sometimes we laugh at a man's body, that is not well proportioned, and laugh at his countenance if it be either comely by nature or else be through play cannot well see it – For if his talk be found, a merry man can want no matter to hit him home, ye may be assured

सिडनेचें मत बऱ्याच अशीं प्लेटोसारखेंच आहे. "सुखान्तिकेंत मानवातील सहज दुर्गुणाचें चित्र रेखाटलेलें असतें," असें तो म्हणतो. हेगेलच्या म्हणण्याप्रमाणें "सुखान्तिकेचें मुख्य वैशिष्ट्य प्रेक्षकाची मनोवृत्ति समाधानात व आनंदी ठेवणें हें आहे." या उलट मानवाच्या व्यक्तिगत व सामाजिक संबंधातूनच सुखान्तिकेचीं बीजें प्रकट होतात." असें मेरिडिथ म्हणतो. या बाबतींत काहीं मराठी समीक्षकानीं जें मतप्रदर्शन केलें आहे त्याचा परामर्ष घेणेंहि आवश्यक आहे.

मराठीतील अनेक टीकाकारानीं हास्यरस, हास्यकारण व विनोद याविषयीं आपलीं जीं मतें प्रगट केलीं आहेत. त्यांचा परामर्ष पहिल्या व दुसऱ्या प्रकरणात यथाशक्ति घेतलेलाच आहे सुखान्तिका या नाट्यप्रकाराचीं व्याख्या फारच थोड्या मराठी समीक्षकानीं केलेली आहे. त्या व्याख्यांपैकीं काहीं व्याख्या या ठिकाणीं उधृत करणें आवश्यक आहे.

नरसिंह चिंतामण केळकर यांच्या "हास्यविनोदमीमांसा" या ग्रंथातील त्याचीं काहीं हास्यकारण व विनोद या विषयींचीं वाक्यें एकत्रित केल्यास सुखान्तिके-संबंधीची त्याची कल्पना स्थूलमानानें खालीं शब्दात मांडता येण्यासारखीं आहेत.

"...सुखान्तिकेंतील हास्यकारक अशा प्रसंगात ज्यांना आपण हसतो त्या तुटक व्यक्ति नसून ते सामाजिक नमुने असतात...कला ही सहेतुक असत नाहीं तर हास्य हें सहेतुक असते...हास्यकारणाची प्रगति अखंड आहे. कारण समाज-जीवन हें अखंड प्रगतीपर आहे हास्यकारणात असलेल्या असंबद्धतेमुळें हास्य निर्माण होतें खरें, पण त्यात सहानुभूतीचाहि अंश असतो."[1]

वरील वाक्यावरून सुखान्तिकेसंबंधींचे केळकरांचें काहीं निर्णयात्मक विचार आपल्या लक्षात येतात त्यांच्या मतें सुखान्तिकेंतील हास्यकारण हें जरी प्रसंग किंवा व्यक्ति यांच्यातील असंबद्धतेपासून निर्माण होत असलें तरी त्यात सहानुभूती-

१ हास्यविनोदमीमांसा पृष्ठ १८८–१८९.

त्याहि भाग असतो. हास्य हें सहेतुक असल्यामुळे समाजजीवनाप्रमाणेंच तें प्रगतीपर आहे. सुखान्तिकेंतील पात्रें द्युदक व्यक्ति नसून सामाजिक 'नमुने' (types in the Society') असतात.

तसेंच 'रंगभूमि' या मासिकाच्या एका अंकांत सुखान्तिकेमध्यें अद्भुत व वास्तव यांचें मिश्रण असावें किंवा नाहीं या संबंधीं वेळकरांचे खालील उद्गार तपासून पाहण्यासारखे आहेत. कारण सुखांतिकेमध्यें भेसळ नसून तिचे स्वरूप हास्यतोंपर शुद्धच असावें अशा मताचा त्यांनी कटाक्षानें पुरस्कार केलेला आढळतो.

"नाटकांचा तिसरा एक प्रकार असा आहे कीं त्यांत नाटककर्त्यांचें अंगीं अवश्य तें रचनाचातुर्य नसल्यानें अद्भुत व स्वाभाविक यांची उगीच विनाकारण गुंतागुंत व व्यर्थ घोटाळा झालेला असतो; आणि धड अद्भुत किंवा स्वाभाविक यापैकीं एकही प्रकारचें चित्र चांगलें वठत नाहीं. हा तिसरा प्रकार सर्वथा टाकाऊ होय. एक निवळ अद्भुत (Romantic) तरी खपेल आणि मग त्यांत अद्भुतत्व जितकें अधिक भरेल तितकी गोडीही जास्त येईल, किंवा दुसरें निव्वळ स्वाभाविक तरी खपेल, व तें जितकें अधिक realistic असेल तितकें चालेल. परंतु ज्यांत दोहोंची भेसळ झालेली असून दोन्हींच्या स्वरूपांचा लोप झालेला आहे असा हा घेडगुजरी तिसरा प्रकार मात्र सर्वस्वीं अयुक्त होय.[१]"

सारस्वतसमीक्षा या ग्रंथाचे लेखक य. र. आगाशे यांच्या मतें साहित्याचें ध्येय रोचकपणें माणसाच्या मनावर सुसंस्कार करण्याचें असतें. हास्यरसप्रधान रचनेमध्यें हें सामर्थ्य अधिक असतें असें आहे.

"सारस्वत-रचनेचें ध्येय म्हणजे परिशीलकाच्या मनाला आकृष्ट करून त्यावर रोचकपणें सुसंस्कार करावयाचें. हास्य-रसप्रधान रचनेमध्यें विलोभनाचें सामर्थ्य जात्याच विशेष असतें, तेव्हां तद्विषयक अभिजातपणाची मर्यादा सांभाळून हास्यरसप्रधान रचना जितकी होईल तितकी महाराष्ट्र-सारस्वताला उपकारक होणार आहे.[२]

सुप्रसिद्ध लेखक श्री. वि. स. खांडेकर यांनीं शोकान्तिकेप्रमाणेंच सुखान्तिकेतहि चिरंतन जीवनमूल्यें असली पाहिजेत असें मत प्रगट केलें आहे.

"गृहकलह आणि व्यभिचार यांच्यातून उत्पन्न होणाऱ्या शोकांतिका किंवा कवि, ब्रह्मचारी, म्हातारा नवरा इत्यादिकांच्या विडंबनातून उत्पन्न होणाऱ्या सुखान्तिका यांची उद्यांच्या समाजाला जरूरी नाहीं. सत्य, न्याय, सौंदर्य, आनंद

१. रंगभूमि—वर्ष ४ थें, अंक ५ वा, पृ. २.
२. सारस्वतसमीक्षा प. २८८.

इत्यादि चिरंतन जीवनमूल्यासाठीं तडफडणारे नि ती तडफड आपल्या नाट्यलेखनात प्रतिबिंबित करणारे नाटककार त्याला हवे आहेत "[१]

आचार्य अत्र्याच्या मतानें प्रहसनात्मक सुखान्तिका लिहिणाऱ्या नाटककाराला निरकुशत्वाचा परवाना असावा असें आहे. ते म्हणतात, "पाश्चात्य वाङ्मयात Burlesque किंवा Farsical Comedy ज्याला सबोधण्यात येतें अशा नाटकाचें अतिशयोक्तिपूर्ण विनोदावरच अधिष्ठान असतें. कवींना जो निरकुशत्वाचा परवाना असतो तो अशा तऱ्हेचीं नाटकें लिहिताना नाटककारानें काहीं अंशी मिळविणें अवश्य असतें, नाहीं तर वेषातराच्या किंवा छद्मी कपटाच्या आधारावर उभा केलेला अद्भूत घटनाचा इमला पत्याच्या बगल्यासारखा सहज उडून जावयाचा. अर्थात् अशक्यतेच्या पराकोटीपर्यन्त अतिशयोक्तीची मजल नेऊन विनोद निष्पत्ति होणें शक्य नसतें हें या निरकुशत्वावर एक बधन असतेंच. या नाटकातील पात्रें हीं खऱ्याखुऱ्या व्यक्तींचीं स्वभावचित्रें नसून त्यांनीं व्यगचित्रें असतात."[२]

श्री. सी श्री काळे यानीं आपल्या 'सुखान्तिका' या लेखात सुखान्तिकेची बरीच विस्तारपूर्वक चर्चा केली आहे. त्यानीं केलेली सुखान्त नाटकाची पुढील व्याख्या उल्लेखनीय समजली पाहिजे

"सुखान्त नाटकात मात्र केवळ रजकते व्यतिरिक्त इतरही हेतु असतात. मानवी जीवनातील सत्यें, जीवनाच्या वैविध्यातही प्रतीत होणारा एकसूत्रीपणा, उत्कट भावनात्मकता, इत्यादि प्रधान विषयाचा त्यात अतर्भाव होत असल्यानें प्रहसन या निकृष्ट हास्योत्पादक प्रकाराहून त्याचें यथार्थ स्वरूप विभिन्न आहे केवळ हास्योत्पत्तीपेक्षा अन्य विषयाचा त्यात समावेश होत असल्यानेंच कल्पनारम्यत्व, आल्हादकत्व रमणीयता, आनद, या व अशा कल्पनाचा व भावनाचा त्यात अतर्भाव होतो. सुखान्त नाटकाचें क्षेत्र इतकें विस्तृत आहे कीं त्यात भावना, नीतितत्वें, खेळ, खोडसाळपणा, अद्भुतरम्यता, हे विषय असून त्याचा एकदर झोक प्रेक्षकाच्या मनोवृत्ति आनदी व उल्हासित करण्याकडे असतो"

काणेकरानीं एका खाजगी पत्रात मराठींतील सुखान्तिकेविषयीं खालील विचार माडले आहेत.

"आपल्याकडील सुखान्तिकेमध्यें आलेल्या हास्यकारणाचें स्वरूप अतिशय खोंचदार (keen) आहे. त्यामुळेंच कोल्हटकरापासून ते पु. ल देशपांडे पर्यन्तची

१ मराठीचा नाट्यससार, पृष्ठ ३१
२ भ्रमाचा भोपळा, प्रस्तावना

आपल्या सुखान्तिकेची परंपरा अत्यंत थोर व शुद्ध आहे. महाराष्ट्रीय सुखान्तिका-लेखकांच्या मनोवृत्तीत व आयरिश लोकांच्या मनोवृत्तीत फार साम्य आहे. कारण शॉ सारख्या आयरिश लेखकाप्रमाणेंच आमचे लेखकहि अधिक आत्मजाणीवयुक्त आहेत. आयरिश लोकांचा विनोद हा त्यांच्या प्रत्यक्ष जीवनाची प्रतिक्रिया (Reaction) म्हणून निर्माण झाला आहे. महाराष्ट्राप्रमाणेंच आयर्लंन्डलाहि अनेक राजकीय व निसर्गनिर्मित परिस्थिति बरोबर संघर्ष करावा लागला. "[१]

या. ल. कुळकर्णी यांनी 'कॉमेडी' याला 'सुखात्मिका' हा वापरलेला प्रतिशब्द अधिक समर्पक वाटतो. तसेंच त्यांनी सुखांतिकेच्या तंत्रबद्ध रचनेविषयी (form) व तिच्यांतील आशयाबद्दल (contents) कांहीं निर्णयात्मक मतें व्यक्त केलीं आहेत. त्यांतील कांहीं पुढीलप्रमाणें आहेत.

"सुखान्तिकेंत अनन्यसाधारणापेक्षां सर्वसाधारणाला व तत्संबंद्ध मनुष्यसुलभ दौर्बल्यांनाच महत्त्व असल्यामुळें तिचें पाऊल अशा प्रकारच्या अनेकांवाचून कधींच पुढें पडत नाहीं. हे अनेक ख-याखु-या अनन्यसाधारण व्यक्तित्वसंपन्न अशा व्यक्ति नसून विशिष्ट मनुष्य स्वभावांचे नमुने असतात. ते विक्षिप्त भासतात. परंतु हा विक्षिप्तपणा त्यांच्या अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्वांचा द्योतक नसून तो त्यांच्या ठिकाणच्या मनुष्यसुलभ दौर्बल्याचें दर्शन वाजवीपेक्षां अधिक ठळक स्वरूपांत घडविल्यामुळें गोचर होत असतो. एका दृष्टीनें तें सर्वसाधारणालाच आलेलें विक्षिप्तपणाचें रूप असतें. फाल्गुनरावाच्या भोंवतालचीं माणसें-म्हणजे कृत्तिका, रेवती, अश्विनशेठ, भाद्व्या, वैशाखशेठ इत्यादि हीं जर आहेत तशीं नसतीं, म्हणजे तीं जर सुखान्तिकेला साजेशीं नसतीं. तीं जर प्रत्येक घटनेचा अत्यंत गंभीरपणें, त्या घटनेचें खरेखुरें मूल्य लक्षांत घेऊन विचार करणारी असतीं तर 'संशयकल्लोळ' ही सुखात्मिकाच संभवली नसती. एवढेंच नव्हे तर मग ती एखाद्या वेळीं 'फाल्गुनराव' या व्यक्तीची शोकात्मिकाच झाली असती; म्हणजे फाल्गुनरावाचा 'ऑथेल्लो' झाला असता. आज ती फाल्गुनरावाची शोकात्मिका होत नाहीं. ह्याला केवळ फाल्गुनरावाचें कर्तृत्व वा अकर्तृत्व कारण नाहीं. तर त्याच्या भोंवतालच्या सर्व पात्रांचें कर्तृत्व वा अकर्तृत्व कारण आहे. फाल्गुनरावासकट हीं सर्व पात्रें 'संशयकल्लोळ'ची सुखान्तिका करण्यासाठीं जणूं सारखीच धडपड करीत आहेत, व म्हणूनच ह्या धडपडींत त्याना यश येतें आहे. ही धडपड केवळ एकस्वपदुकस्यानें केली असती तर हें यश आलें असतें कीं नाहीं याची शंका आहे.

---

१. नाट्यचर्चा प्रकरण ७ वें, पृ. ५९.
२. पत्रातील उतारा दिनाक १९-८-५८.

सुखात्मिकेला जणू काव्यात्मकतेचें वावडें आहे. सुखात्मिकेंतील पात्रें क्वचितच् त्या अर्थानें अन्तर्मुख होतात. अन्तर्मुख होणें हा त्याचा धर्म नव्हे. बहिर्मुखता हाच त्याचा धर्म. अनुभव न्याहाळणें, त्याच्या स्वरूपाविषयीं चिंतन करणें व तत्वविचार करणें ही त्याची प्रकृति नव्हे. स्वाभाविकच त्याच्या उक्तींमधून खऱ्याखुऱ्या काव्याचा प्रत्यय येणें एकदरीनें कठीण आहे. सुखात्मिकेचें कार्य म्हणजे विविध प्रकारच्या औचित्याविसंगतीचें सुखद दर्शन घडविणें, मग त्या मनुष्यस्वभावातील असोत, मानवी आचारविचारातील असोत वा स्थूल घटनामधील असोत. ह्या दर्शनानें हास्योत्पादन साधणें हा त्याचा हेतु. हाच त्याचा हेतु व हेंच त्याचें प्रयोजन असल्यामुळें त्याच्या अविष्कारात खरीखुरी काव्यात्मता अवतरणें प्रकृतीश: कठीण आहे. काव्य हें प्रकृतीनें गंभीर आहे, व त्यामुळेंच हास्य आणि काव्य ह्याचा संबंध, माझ्या समजुतीप्रमाणें, जवळचा नाहीं."[1]

वर निर्देश केलेल्या पाश्चात्य व मराठी समीक्षकांचीं मतें लक्षात घेऊन त्यावर विचार करू लागल्यास सुखातिका या नाट्यप्रकाराच्या रचने (Form) संबधीं व आशया (Contents) संबधीं स्थूलमानानें काहीं स्पष्ट संकेत समजून येतात. तें असें कीं, 'सुखातिका' या नाट्यप्रकाराच्या संविधानकाचें स्वरूप घटनाचें बनलेलें असतें. त्यात मूल्यविचाराला फारसा अवकाश नसतो. तिच्यातील कोणतेंहि पात्र सभोंवतालच्या घटनेचा शोकान्तिकेंतील पात्राप्रमाणें गंभीरपणानें विचार करीत नसतें सुखान्तिकेंतील आपल्या अनुभवाला येणारें नाट्य हें एकट्या दुकट्या पात्राचें नाट्य नसून सघानें निर्माण केलेलें नाट्य असतें. सुखान्तिकेचा मूख्य उद्देश औचित्यविसंगतीनें सुखददर्शन घडवून त्याच्यायोगें हास्योत्पादन करणें हें असतें या हास्यात सहानुभूतीचा अंश व काहीं चिरंतन जीवनमूल्यें असावी लागतात.

वरीलप्रमाणें सुखान्तिकेची स्थूल पण स्पष्ट कल्पना गृहित धरूनच मराठींतील सुखान्तिकेचा विचार करावा लागतो.

---

[1] सत्यकथा—फेब्रुवारी १९५८, प ३६

प्रकरण ९ वें

मराठींतील लोकसाहित्यांतील विनोद व सुखान्तिका

मराठी लोकसाहित्यांत विनोदाला बरेंच स्थान मिळालें आहे असें आपणांस दिसून येतें. कहाण्या, अद्‌भुत कथा, उखाणें, जावयाच्या गोष्टी, म्हणी, जात्यावरच्या ओंव्या, स्त्रियांची गाणीं, भारुडें, गोळणीं, गोंधळ, ललितें, तमाशे, खेळ्यांची, वहुरुप्यांची आणि वाघ्या मुरळीचीं गाणीं या सर्वांमध्यें आपणाला हास्यरसाचें दर्शन घडतें. या लोकसाहित्याचें दालन विविध प्रकारच्या व कांहींशा स्थूल व ओबडधोबड स्वरूपाच्या विनोदानें भरून गेलें आहे. कधीं हा विनोद विसंगतीच्या दर्शनांतून निर्माण होतो. कधीं तो शब्दचमत्कृतीवर किंवा अतिशयोक्तीवर आधारलेला असतो, कधीं सामाजिक वृत्तीवर टीका करणें हें त्याचें उद्दिष्ट असतें तर कधीं केवळ निरागस थट्टा हाहि त्याचा हेतु असतो. लोकसाहित्य हें बव्हंशीं अशिक्षितांनीं जोपासलेलें व त्यांनीच समृद्ध केलेलें आहे. त्यामुळें यांतला बराचसा विनोद रांगडा, भडक आणि क्वचित् प्रसंगीं अश्लील झालेला दिसून येतो. लोक-साहित्याचे भोक्तेहि अशिक्षित खेडवळच असावयाचे. तेव्हां त्यांच्या रांगड्या अभिरुचीला मानवेल असेंच या साहित्यांतील विनोदाचें स्वरूप असल्यास त्यांत नवल नाहीं.

मराठींतील अपौरुषेय वाङ्मयांतील विनोदाचें कांहीं नमुने पाहिल्यानंतर या श्रुतिसाहित्यांतील विनोदाचें प्राथमिक पण रेखीव स्वरुप ध्यानांत येतें. यांत विनोदाची ही जी चाहूल ऐकूं येते ती अत्यंत आल्हादक आहे. अर्थात्—

> इंधू नको नारी इंधन कोन्या परकाराचं
> पानी जाईल तुझ्या भरताराचं —

अशी लोकसमजूत ज्या काळांत प्रचलित होती त्या कालांतील या साहित्यांत सफाई व झिलाई असणारा विनोद फारसा आढळून येत नाहीं या बद्दल आश्चर्य नाहीं.

जुन्या पिढींतील भगिनी दैनंदिन जीवनांतील व्यवहार सांभाळतांना येतां जातां वापरांत आणीत असलेल्या म्हणींतून (प्रहेलिका) चुरचुरीत व खटकेदार विनोदाची असंख्य उदाहरणें आढळून येतात :—

उदाहरणार्थ :—

(१) मांजर गेलं लुटी नि आणल्या दोन मुठी
(२) कांखेंत कळसा अन् गावाला वळसा
(३) घाईत घाई विंचू डसला ग पायीं

वरील म्हणींतून स्वभावधर्मातील विसंगतीवर हल्ला करण्याचा हेतु आहे. कांहीं म्हणींवर साम्यवैधर्म्यावर भर दिलेला असतो.

(१) " घरीं वाजेना सूप नि बाहेर मिशीला तूप "

(२) अघटीत वार्ता कोल्हे गेले तीर्था

म्हणींप्रमाणेंच कांहीं ठराविक उखाण्यातून विनोदाचें धारदार व चतुर स्वरूप अजमावयास मिळतें विवाहप्रसंगीं व नंतर वधूवराना घेण्याचे उखाणे, व्याही भोजनावेळचे उखाणे, मुलींच्या फुगडीच्या खेळातील उखाणे व कूटप्रश्नासारखे उखाणे असे उखाण्याचे अनेक प्रकार आहेत. नववधूनें घेतलेल्या उखाण्याची कधीं कधीं व्याप्ति इतकी मोठी असते कीं, त्यामुळेंच तेथें विनोद निर्माण होतो :—

रुणुझुणु चालत होतें । खिडकी वाटे पाहत होतें
घरीं आले गुणाचे । बाहेर जोडे कुणाचे
सासुबाईच्या पोटचे । वन्सच्या पाठचे
आडका देईन फुलाला । मारलें मी ××× पताच्या गुणाला

यापेक्षाहि गमतीदार पुढील उखाणा आहे :—

झाड जांभळाच । फूल उंबराच
लाटण पिंपळाच । सोजी गव्हाची
बहीण भावाची । लेक कुणाची
मायबापाची । सून कुणाची
सासुसासऱ्याची । राणी भ्रताराची
भ्रतार भ्रतार म्हटल । नाव नाहीं घेतल
नावासाठीं झाल कट्टाट । बसायला दिला सोन्याचा पाट
मोत्या पोवळ्यानीं भरली ओटी । मोत्या पोवळ्याचीं फुलें
रामरुक्मिणी कानीं । नाव घेते ××× पंताची राणी

जुन्या पद्धतीच्या लग्नसमारंभात व्याही भोजनाच्या वेळीं एकमेकींना टोमणे देण्यासाठीं उभयपक्षाकडील विहिणी व वरमाया जे उखाणे घालीत असत. त्यातील उपरोध व व्याजोक्ति लक्षात घेण्यासारखी आहे —

(१) नवरीचा बाप मांडव घालतो मोडित
नवऱ्याचा बाप आला नौकरी सोडीत

(२) शिंद्यानीं दाखवला बडेजाव मोठा
सीतेच्या गळ्यात चंद्रहार खोटा

(३) नवऱ्याकडच्या करवल्या घालती दृष्टी
नवरीकडच्या वरमाया आवोणाच्या म्हशी

(४) नवऱ्याकडच्या विहिणी घालती फुगडी
✓ नवरीकडच्या घरमायाची फाटकी लुगडी

अशारीतीनें वधूपक्षाकडील मंडळींच्या उणीवा काढून त्याचा उपहास करण्यासाठी या उखाण्यातील विनोदाची निर्मिती होत असे.

फुगड्या खेळताना मुली एकमेकींना जे उखाणे घालतात त्यालाहि कित्येकदा औपरोधिक विनोदाची अभावितपणेंच एक झालर लागली जाते—

(१) दारीं होती केळ तिला मारला धपाटा
✓ मोकाशानें बायको केली त्वरीं फटाका

(२) पैशाचीं सांगीं साडेतीन मण
✓ आपल्याची मुलगी मुदर्दगण

(३) केळें बाई केळें वसईचे केळें।
✓ यमी मोठी झाली तरी लगिन नाहीं झालें ॥

कूट प्रश्नासारखे असलेल्या उखाण्यातील गूढ अर्थामुळें व चमत्कारीक शब्दयोजनेमुळें असेच विनोदी स्वरूपाचे आहेत.

(१) काळी कचूबाई, हिरवी मचूबाई (उत्तर-तलवार)
✓ पाढरा आजोबा, उघडी सीताबाई

(२) तीन पायाचा तिगस्तिगा, केशर कस्तुरी तिच्या अंगा त्या नारीचें
✓ नाव सांगा. (उ.—सहाण)

(३) अकरशी, बकरशी, सकरशी शेला
✓ अष्टोत्तरशें गाईतून गोऱ्हा कुणी नेला (उ.—चद्र)

(४) हालत मालत येशील, मजवर पाय देशील
✓ तुजवर पाय दिला तर माझं काय करशील
कुपावरचे भटजी ऐकायाचे बोल
जाऊ द्या हो मथुरावहिनी कालच पोर
(उ.—हत्ती, बेटकुळी, सरडा)

अशा रीतीनें दैनंदिन जीवनातील नित्य अथवा नैमित्तिक व्यवहारातून फुललेल्या विनोदात हजरजबाबीपणा, युक्तिवाद, चातुर्य व शब्दाची आणि कल्पनाची चमत्कृति आढळून येते.

मुलींच्या फुगड्या, शिमग्याच्या गप्पामधूनहि शब्द-चमत्कृतीच्यामुळें विनोद निर्माण होतो. उदाहरणार्थ —

शालुकशालकी । तुझि माझी पालखी
पगडा फू बाई पगडा फू ॥
गेलें होतें अगणीं । विसरलें कंगणी
पगडा फू बाई पगडा फू ॥
गेलें होतें माडी । विसरल साडी
पगडा फू बाई पगडा फू ॥
गेलें होतें परसा । विसरलें आरसा
पगडा फू बाई पगडा फू ॥
गेलें होतें तुळशीं । विसरलें कळशी
पगडा फू बाई पगडा फू ॥

त्याचप्रमाणें मुली 'भोंडला' नावाचा जो खेळ खेळतात त्यावेळीं त्या जीं गाणीं म्हणतात तीं पण अशाच तऱ्हेच्या चुरचुरीत विनोदानें भरलेलीं असतात.

'सासूबाई, सासूबाई मला आल मूळ' म्हणून माहेरीं पाठविण्याबद्दल सासूची विनवणी करणारी सून व ती विनति धुडकावून टाकणारी सासू. माहेराहून सासरीं नेण्यासाठीं आलेल्या मामजींना पाहून—

शिपर कुतर सोडा ग बाई
मामजी न्यायला आले ग बाई—

म्हणून म्हणणारी बालवयाची सून याच्यासबधींचें सुदर विनोददर्शन या भोंडल्याच्या गाण्यातून होतें.

स्त्रियानीं रचलेल्या जुन्या गीतातून दिसून येणारी वक्रोक्ति लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'शकरपार्वती विनोद' या नावाचें एक जुनें स्त्रीगीत या सदर्भात पाहण्यासारखें आहे.

ऐका हो शकरा बोलाचा अर्थ करा
ऐक ग पार्वती बोलाचे अर्थ किती
काय तूं घालीत होतीस । काय तू लावीत होतीस
कुणाच्या मुखाकडे पाहून तू हसत होतीस ?
काजळ मी घालीत होतें कुकू मी लावीत होतें
आरशाच्या मुखाकडे पाहून मी हसत होतें...

त्याचप्रमाणें विनोदाचीं हृदयगम उदाहरणें

काजळ कुकू हळद लागली कुठूनी तुमच्या गाला ?
अहो हरी तुम्हीं गेला सवतीच्या महाला—

यासारख्या सत्यभामेच्या सवालरूपी स्त्रीगीतातून दिसून येतात.

वरील उदाहरणाप्रमाणें ओवी वाङ्मयांत दिसून येणारें विनोदाचें स्वरूप अत्यंत नम्र पण हृद्य आहे. आधींच या साहित्यांतील कुटुंबजीवनाचे लागेबांधे अतिशय हळूवार हातानें आणि नाजूकपणें चित्रित केले गेले आहेत. त्यामुळें यांतील गालाला खळी पाडणाऱ्या विनोदालाही एक आगळेंच महत्त्व आलें आहे. कारण या विनोदाच्या आंवतींभोंवतीं मर्यादशीलतेचें अवगुंठण आहे.

सईचें लग्न नुकतेंच झालें आहे. कांहींतरी कारणास्तव तिनें भ्रताराबरोबर अबोला धरला आहे तेव्हां तो तिला गमतीदार प्रश्न करतो—

भरतार पुशितात, कां ग अस्तुरी अबोल्यानं
✓ तुझ्या डोरल्याचं सोनं न्हाई जोखलं ताजव्यानं ॥

सोनं मी मोजून मापून आणलं नाहीं तर तुझ्या शब्दाची इतकी मोजमाप कां!

सईचा पती बाहेरगांवीं गेला आहे अशा वेळीं विरहामुळें तिला चैन पडत नाहीं. तेव्हां शेजीबाई तिची गोड चेष्टा करते अशा ओवींतील नम्रविनोद पहा—

गेला कुन्या गांवीं माझ्या सईचा मोहन
✓ त्याच्या बिगर ग तिला ग्वाड लागेना जेवन

कधीं कधीं हा विनोद टोमणे मारण्यासाठीं निर्माण झालेला असतो. त्यांतील उपरोध पाहून घ्यावा—

बहिणीला आणाया बंधू सांगतो वारा ओढी
✓ रानीला आनाया बंधू धुरेचीं बैलं सोडी—

तसेंच

चतुर बहिनीबाई। तुझा हिंग फरपला
✓ कचेरींत वास नेला। भाई रायाला—

वरील ओझरत्या उदाहरणांवरून या विशिष्ट लोकसाहित्यांमध्यें विनोद कशा रितीनें फुलला आहे हें लक्षांत येतें. आतांपर्यन्त मराठींत लिहिल्या गेलेल्या सुखान्तिकेकडे विशेषतः त्यांतील विनोदप्रचुर सुखान्तिकांकडे पाहिलें तर असें आढळून येतें कीं विदूषकाच्या एकपात्रीं विनोदापासून तों नाटकांतील सर्वच पात्रें विनोदी असावींत येथपर्यन्त मराठी सुखान्तिकाची उत्क्रांति होत गेली आहे. या संदर्भात विचार करतांना ज्याप्रमाणें मराठींतील या सुखान्तिकामधल्या विनोदावर संस्कृत आणि पाश्चात्य सुखान्तिकांतील विनोदाची जशी छाप पडलेली आढळून येते त्याचप्रमाणें मराठी लोकसाहित्यांतील ईषत्–नाट्याचा देखील त्यावर बराच परिणाम झाला असावा असें वाटल्याखेरीज रहात नाहीं. कारण एक तर तें आमचें प्राथमिक स्वरुपांतलें नाट्य आहे. तें कांहींसें ओबडधोबड असेल, रांगडें, स्थूल व असंस्कृतहि असेल. पण त्यांचें नाट्यत्व

नाकारता येत नाहीं. उलटपक्षीं कळसूत्री बाहुल्यापासून तों विष्णूदास भाव्याच्या नटी, सूत्रधार, विदूषक, गणपति, सरस्वति इत्यादि पात्रानीं व्यापिलेल्या नाटका-पर्यंत होत जाणारा नाट्याच्या विकासाचा आलेख त्यात आपणास दिसून आल्या-खेरीज राहात नाहीं. असा या लोकसाहित्यातील प्राथमिक स्वरूपाच्या ईषत्-नाट्याचा स्वतंत्रपणें विचार केल्यास तो अप्रस्तुत ठरणार नाहीं.

मराठी नाट्याचा अगदीं पहिला अविष्कार कळसूत्री बाहुल्याच्या खेळाच्या रूपानें झाला. कळसूत्री बाहुल्यांचे उल्लेख ज्ञानेश्वरीपासून आपणास पहावयाला सापडतात. ज्ञानेश्वरींत एके ठिकाणीं पुढीलप्रमाणें ओवी आहे.

" साईखडियाचे बाहुलें । दाखविल्या सूत्राचेनि चाले ।
तैसा मातें दावीत बोले । स्वामी माझा ।

साईखडियाचें बाहुलें म्हणजेच कळसूत्री बाहुली. या लाकडी बाहुल्या असत व त्याच्या हातापायाना दोऱ्या बांधून ' सूत्रधार ' पडद्यामागें उभा राहून त्याना नाचवीत असे. आद्य मराठी नाटककार विष्णुदास भावे यानीं १८७५ च्या सुमारास कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ केले असल्याचा उल्लेख त्याच्या चरित्रात आढळून येतो. या कलाप्रकारानेंच मराठी नाट्याचा प्रथम पाया घातला असें डॉ. वि. पां. दाडेकर आपल्या ' मराठी नाट्यसृष्टि,' खण्ड पहिला पृ. ६४, येथें म्हणतात. या बाहुल्याना पडद्यामागून हलविणारा सूत्रधार वेगवेगळे स्वर काढून वेगवेगळ्या बाहुल्यांचीं भाषणेंहि स्वत. बोलत असे. या भाषणातून अनेक वेळा तो विनोदी कोट्या करी व श्रोत्याना हसवी. जर्मन पडित डॉ. पिशल व श्री. पु. गो काणेकर याच्यामतें भारतीय नाट्याचा उगम या कळसूत्री बाहुल्याच्या खेळात आहे [१]

नाटकातील सूत्रधार हा या खेळातील सूत्र ओढण्याच्या संदर्भातच प्रचारात आला. या बाहुल्यात स्त्रिया व पुरुष दोन्हीहि असत. याच्या साहाय्यानें करण्यात येणाऱ्या खेळाचें कथानक पौराणिक असे. या खेळाला जुन्या मराठींत ' दारुयंत्र ' या नावानें संबोधित असत. हे खेळ करणारे लोक अजूनहि काहीं खेडेगावातून वावरताना दिसतात. सावंतवाडीच्या बाजूला या बाहुल्याचे खेळ ' ठाकर ' नावाची एक जात करीत असते. प्राचीन हिंदु संस्कृतीचे अवशेष जावा, सुमात्रा, बालि इत्यादि बेटात सापडले आहेत त्या ठिकाणींसुद्धा कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ असलेले दिसतात.

1 Dr Pischel The Home of the Puppet Play English Translation by Mildred C Twaney 1902

१ पु गो काणेकर—' माझ्या काहीं नाट्यस्मृति ' १९४४

फळगुजी मातुल्याच्या नंतरचा नाट्यप्रकार दशावतारी नाटकें हा होय. एकेकाळीं दशावतारी नाटकें हीं महाराष्ट्रीयांची फार मोठी करमणूक होती. विशेषतः कोंकणांत तर हीं नाटकें करण्याचा अधिकार विशिष्ट घराण्यानाच नेमून दिलेला होता. व त्यामुळें मोचेमाडकर दशावतार, पार्सेकर दशावतार, तळेओलीकर दशावतार अशीं नांवेंच या 'मंडळ्या'ना दिलेली असत. या नाटकांतील मुख्य पात्रांचें काम त्या त्या घराण्यातील मुख्य व्यक्तीकडे नेमून दिलेलें असें व गावातील इतर मंडळी दुसऱ्या पात्रांचीं कामें करीत असत. या दशावतारी नाटकांतील महाभारत, रामायण, भागवत इत्यादींतून आख्यानें घेतलेलीं असत. कथेचें अनुसंधान नटांना प्रथम समजावून दिलें जाई व तेवढ्या भांडवलावर नट ऐनवेळीं रंगभूमीवर उत्स्फूर्तपणें संवाद करीत. या नाटकांत सूत्रधार व त्याचें साथीदार रंगभूमीवर येऊन प्रथम गाणें म्हणत. या गाण्याला 'घुमाळ' असें म्हणत. नंतर गणपति, शारदा व महादेव हीं पात्रें रंगभूमीवर प्रविष्ट होत असत व मग त्यांच्यामध्यें विनोदी सवालजबाब होत या सवालजबाबांत पुष्कळदां गांवातलें राजकारण आणलें जाई. आणि इतर स्थानिक घटनांचेंही खुबीदारपणें उपरोधपूर्ण उल्लेख केले जात. त्यामुळें या संवादावर श्रोते अगदीं खूष असत. नाटकाच्या शेवटीं शेवटीं देव आणि दानव यांत युद्ध होत असे. त्यांत देवाचा जय होऊन नाटकाचा शेवट सुखान्त होई. १८४३ ते १९०० पर्यन्तच्या काळांत आपल्याकडे निर्माण झालेल्या पौराणिक नाटकांवर या दशावतारी नाटकांचा बराच झालेला संस्कार झालेला आढळून येतो. व त्याच्या खुणा किर्लोस्करदेवलांच्या काळापर्यन्तहि तुरळक राहिलेल्या दिसतात.

पेशवाईच्या काळांत जीं दशावतारी नाटकें होत त्यामध्यें संविधानकाची रचना, व्यक्तिदर्शन, अकृत्रिम, सुगम भाषाशैली या बाबतींत पुष्कळच प्रगति झाली होती असें अनुमान 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेंत छापल्या गेलेल्या पेशवाईतील एका दशावतारी नाटकावरून आपणास काढतां येतें.[१] इतकेंच नव्हे तर या दशावतारी नाटकांत शंकासुराचें जें एक पात्र येई त्याचा वेष, त्याच्या चेहऱ्याची रंगभूषा व त्याचें विनोदी भाषण यांचींच उत्क्रान्ति पुढच्या नाटकांमधून विदूषकाच्या पात्रांत झालेली दिसते.

ग्रामीण जनतेला प्रिय असणाऱ्या या दशावतारी नाटकांप्रमाणेंच देशावर भारूड, गोंधळ, ललित, तमाशा व बहुरूपी या कलाप्रकारानांहि अतिशय लोकप्रियता लाभलेली आहे तत्वज्ञानातील गूढ सिद्धांत व प्रमेयें सर्वसामान्य जनतेला सहज आकलन व्हावीं या हेतूनें ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, इत्यादि सन्तकवींनीं भारूडें लिहिलीं. भारूडें हीं रूपकात्मक असतात व हीं भारूडें

करण्याची पद्धती काहींशीं नाट्यात्मक असते. श्री ज्ञानेश्वराचें—

कृष्णा तुझी घोंगडी चांगली
दिलीस मजला चांगली

किंवा

कुत्ना सभाल रे सभाल
आपुल्या गाई—

हें श्री नामदेवाचें भारुड त्यातील गमतीदार शब्दरचनेमुळें बहुजनसमाजामध्यें फार प्रिय झालें होतें त्याच प्रमाणें

अग आयाई विंचू चावला
आता काय करू-आता काय करू

हें एकनाथ कवीचें रुपकात्मक भारुड आजहि खेड्यापाड्यातून मोठ्या रसिकतेनें गायलें जातें जवळ जवळ पाचशें वर्षे या नृत्यनाट्य प्रकारानें बहुजन समाजावर मोहिनी घातलेली आहे.

या खेरीज भारूडात वैदू, जगम, वासुदेव, कोल्हाटीण, मुरळी, महारीण, वगैरे सोंगें सजवितात. मराठी नाट्यसृष्टींत भारूडाचें स्थान अगदीं प्राथमिक स्वरूपाचें व तेंही अत्यल्प आहे दशावतारी नाटकात व भारूडात एक मुख्य भेद आहे. दशावतारी नाटकाचीं कथानकें पुराणातील कथावर आधारलेलीं असतात तर भारूडामध्यें, मानवी जीवनावर भर दिलेला असतो. महाराष्ट्रशब्दकोशात य. रा. दाते यानीं ३३६० पानावर भारूडाचा अर्थ 'कटाळवाणी हकिकत' असा दिला आहे हा अर्थ स्वरूप याचक आहे. वास्तविक 'भारूड' हा शब्द 'भराड' या शब्दापासून आला आहे. भराड म्हणजे नाच करून देवापुढें घातलेला गोंधळ असा आहे. भारूडाचा बहुरूढ अशीही एक व्युत्पत्ति आहे. भारूडातील खालील सोंगें भाषाशैली व विनोद या दृष्टीनें लक्षात घेण्यासारखीं आहेत.

सोंग वासुदेवाचें

दान

तुम्ही आयाबायाहो ॥ द्या वासुदेवणीला चोळी ॥ लहान मुलीची द्या अंगींची कचोळी ॥ घडी पाटव लुगडीं ॥ तुम्ही द्यावें हेच वेळीं ॥ अहो पाटील लावाहो ॥ या शेला कृपा करून ॥ डोईचें मुंडासें द्या आपलें हातें करून ॥ आणि द्याला दुशाला ॥ टाकाव्या आगावरून ॥ पाऊड पावलें ॥ पढरीच्या विठोबाला ॥

१ महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका सप्टेंबर १९३३

द्वारकेच्या कृष्णाजीला ॥ दान पाव ॥ अयोध्येच्या रामचंद्राला ॥ काशीच्या विश्वनाथाला ॥ जाराई जोखाईला ॥ कोंकणच्या वागजाईला ॥ दान पावलें हरेश्वरा मोरेश्वराला ॥ भुलेश्वराला ॥

सोंग दिंडीगाण

आम्हीं निर्गुणपुरीचे रहिवाशी दिंडिगावण ॥ चाललों तीर्थालागुन ॥ ज्ञान दिंडी सांधा घेऊन ॥ धृ० ॥ मंदील अंगरखा विजार संगीन ॥ हें भक्तीचें भूषण ॥ एक शामला दिला सोडून जी जी ॥ हे अलंकार दागिने दिले चढवून ॥ गळ्यांत माळा घालून ॥ तेथें स्नान करून, केलें रुक्मिणीचें दर्शन जी जी ॥ चाल ॥ गंगा गोदावरी यमुना सरस्वती ॥ नर्मदा कावेरी गोमती त्या तीर्थांतुन मिळती जी जी ॥ तोड ॥ बाराच्या अमलामध्यें भक्त येऊन ॥ गंधपुष्पें वाहून पूजिती आनंदानें जी जी ॥ २ ॥ काय असेल खुबी आज बोला, सभेमती जी जी ॥[1]

सोंग दिंडीगाण

पा.—बहो रामराम । दिं.—रामराम । पा.—तुम्ही कोण ? दि.—आम्ही दिंडीगाण—पा.—आमच्या गांवचा दिंडीगाण आहे तो मागूं देणार नाहीं. दिं. त्याच्या आमच्या विचारानें मागूं; त्यास बोलवा. पा.—अरे पद्या, पद्या । न. दिं.—कार लेका गद्या गद्या । पा.—अरे तुझ्या गांवांत दिंडिगाण आलेत, लौकर ये—न. दिं. अरे दोनचार बिगारी लावून घाण काढून टाक. पा.—अरे लेका घाण नाहीं, राजदिंडीगाण आलेले आहेत. न. दिं—हं आलों. (असें म्हणून खांद्यावर दिंडी अंगावर कांबळी घेऊन पुढील गाणें म्हणत येतो.)[2]

भारुडाप्रमाणें गोंधळांतहि सलग असें कथासूत्र सहसा असत नाहीं व त्यांत प्रत्यक्ष अभिनयालाहि फार थोडा वाव असतो. अंबाबाईच्या पूजनासाठीं केलेलें नृत्य व गायन म्हणजे गोंधळ असा 'गोंधळ' या शब्दाचा रूढ अर्थ आहे. गोंधळ या शब्दाला अध्यात्मामध्येंहि एक विशिष्ट अर्थ आहे. दुर्जनाच्या दुष्कृत्यामुळें जगांत जेव्हां पापांचा गोंधळ माजतो व मन गोंधळून जातें त्यावेळीं ईश्वर अवतार घेऊन मायापटल दूर करतो ही पारंपारिक कल्पना या शब्दामागें आहे. या दृष्टीनें श्री. नामदेवाचा खालील 'गोंधळ' अवश्य पहाण्यासारखा आहे.

रूपकात्मक उपदेश

गोंधळ

२१०५ प्रथम अवतारीं आई थोर ख्याति केली वो । ब्रम्हयाचा कैवारा आपण मत्स्यरूप झालीं वो । धुडाळिला सागर आई शंखासुरा मिठी घाली वो ।

---

१. ललितसंग्रह भाग १ ला पृष्ठ २८.

२. ललित संग्रह भा. १ ला, पृष्ठ २८–२९.

वधियले राक्षस ब्रम्हपुरी त्या स्थापिलें वो ॥ १ ॥ ऐसीं बहु लोका माझारी आई खेळतसे गोंधळी वो ....

पितृवचनाप्रमाणें आई वनवासासी गेली वो । अठरा पद्में वानर मेळवूनी गोंधळ घाली वो । वधिला दशशिर लंका शरणागता दिधली वो । कौसल्या माउलि देवा वदीसोडी केली वो ॥ ८ ॥ वसुदेवकुळ टिळके तरी तू कंसासुरमारिके वो । कुळातकुळतारिके तरी तू कौरवसंहारिके वो । पांडवप्रतिपाळके भक्तजनासि तारके वो । तुझा गोंधळ गाता अवे कोण वर्णू शके वो ॥ ९ ॥

पुंडलिकाकारणें पंढरपुरी केला वास वो । तुझा गोंधळ गाता थोर जिवा उल्हास वो । तू माये माउली तुझा मज बहू विश्वास वो । विनवी विष्णुदास नामा तुझा दासाचा मी दास वो ॥ १२ ॥'[1]

"कालांतरानें गोंधळाचें हें मर्यादित नामसंकीर्तनात्मक स्वरूप बदलत जाऊन त्यात तत्कालीन वा ऐतिहासिक शूर व्यक्तींचे पोवाडे गाणें, नकला करणें वगैरे गोष्टींचाहि अंतर्भाव होऊ लागला. गोंधळ करणारी गोंधळी नावाची एक स्वतंत्र जातच अस्तित्वात येण्याइतका हा[1] कवनप्रकार मराठेशाहींत लोकप्रिय झाला."[2]

या गोंधळात सर्वांत महत्वाचा भाग नकलाचा असतो मात्र या नकलाचा प्रत्यक्ष गोंधळाशीं संबंध फारसा असत नाहीं. गोंधळाचाहि मराठी नाट्यसृष्टीशीं अगदीं अल्प संबंध आहे. डॉ. वि. पा. दांडेकरांच्या मतें...

"सतराव्या शतकाच्या सुरुवातीला मुसलमानांच्या अत्याचारी धोरणाचा प्रतिकार करण्याच्या हेतूनें तुळजापूरच्या अंबाभवानीची सेवा महाराष्ट्रात रूढ झाली. साहजिकच मग अंबाभवानीला पुनवत् वाटणाऱ्या गोंधळ्यांना महाराष्ट्रात मानाचें स्थान प्राप्त झालें."[3]

अजूनहि आपल्याकडे खेड्यापाड्यातून व जुन्या परंपरेच्या घराण्यात विवाह प्रसंगीं गोंधळ घालण्याचीं प्रथा दिसून येते.

भारूड व गोंधळ यांच्यापेक्षा ललितात नाट्याचा अंश जास्त प्रमाणात पहावयास सापडतो. ललितात भारूडापेक्षा अधिक सुसूत्रता व नियात्मकताहि असते. मराठी नाट्यवाङ्मयामध्यें नाटकाशीं जास्तींत जास्त साम्य असणारा ललित हाच सर्वांत जुना प्रकार आहे हीं ललितें नवरात्रामध्यें शेवटच्या दिवशीं दाखविलीं

१ श्रीनामदेवमहाराज यांच्या अभंगाची गाथा—' गाथापंचक अर्थात सकलसंतगाथा' —पृष्ठ २११

२ मराठी नाट्यरचना—पृ ३८९.

३ मराठी नाट्यसृष्टि खंड १ ला पृ ४८

जात असत प्रारमीं ललिताव एकच सोंग येई व तें मनात उद्भवणाऱ्या अहंकारी विचाराचें विडंबन करीत असे. शेवटीं एकाद्या वेदांतपर सिद्धान्त लागून तें निघून जाई. ललिताचें स्वरूप प्रारमीं पद्यमय होतें. पण नंतर तें गद्यातहि लिहिलें जाऊं लागलें. ललितामध्यें चोपदार, भालदार, छडीदार, दिंडीगाण, वासुदेव इत्यादि पात्रें येत व तीं गाणीं गात. हळूहळू श्रोत्यांच्या करमणुकीसाठीं ललितात नकला होऊं लागल्या. परस्परविरोधी स्वभावाचीं, पक्षाचीं अथवा धर्माचीं दोन माणसें समोरासमोर येत व एकमेकांशीं तंटा करीत. तो तंटा अधिक पेटविण्याचें काम पाटील नावाचें एक पात्र करीत असे. या तीन व्यक्तींच्या संवादातून विविध प्रकारचा विनोद निर्माण होत असे. पुढें भारूड, गोंधळ व ललित या तिन्हीं प्रकाराचीं काहीं उदाहरणें दिलीं आहेत.

भाटाचें सोंग

गा. भाट—॥ नक्ल ॥ दिवसात दिवस तुझे आईचा दिवस, तुझे बापाचा दिवस, थरकत घोडा भडकत निशाण अठरा वरनके राज्य महाराज ॥ १ ॥

भाट—॥ गान ॥ मालेगाव, मानगाव, वानगाव. करजगाव, गोरेगाव, वेऊळगाव, बेलगाव, वढगाव, पिंपळगाव, मानवगाव, जयगाव, तासगाव, आरनगाव, धामणगाव, राजनगाव, बेळगाव, बेटगाव, लोहोगाव, धुळेगाव, भीमगाव, जैसे घाकन चौऱ्यायशी गाव देखकर आये हैं भाट, थरकत. ॥ २ ॥ गा. भाट ॥ नक्ल ॥ गावात गाव माजगाव किंवा गीरगाव, किंवा परगाव, थरकत घोडा भडकत निशाण ॥ २ ॥[1]

जंगमाचें सोंग

हर हर हर भस्मेश्वरा शिवलिंग शिवलिंग. पा. अहो आपण कोण आहा ? *जंगम. नावा जंगम, नैवेद. पा. आपण जंगम आहा काय ? ज. याशी पा. आपण* कोठून आले ? ज. होबळी दिनबदे. पा. आपले नाव काय ? ज. लिंब हे सत्याना पा. आपण काय कारणास्तव येथें आलेत ? ज नावा यातक व दिंदी याड हेना ते पेदम. पा. अहो आपल्या दोघीं स्त्रिया चुकल्या आहेत काय ? ज. याशी. पा किती वर्षे झाली ? ज. हन्याडु पा. अहो, हन्याडु म्हणजे काय समजावें ? ज. नन याड मुर नार आयदु ओल येद उबत हात हन्याडु. पा. अशीं बारा वर्षें झालीं काय ? ज याशी. पा तुम्हीं कोठें कोठें शोध केला ? ज कोल्हापूर शोध माडते, खोलापुर शोध माडते, नरसिंगपुर शोध माडते, बदलापुर शोध माडते, येली होहाद तद्दुल्ला [2]

---

१ ललितसंग्रह भाग १ ला पृ २९

२ ललितसंग्रह भाग १ ला पृ ४८-४९.

वाघ्या

वाघ्या. जानु म्हाळसा दोघी माडती पाहाती सकळ शाई ॥ यात काई बरी गत नाहीं ॥ धृ० ॥ बानु म्हणे म्हाळसे काहीं तरी जातीवर जाणें ॥ तुला काय होतें सागून ॥ कल्पतरूच्या झाडाखालीं चिंध्यास गाठीं देणें ॥ तुला काय सागू शहाणपण ॥ चाल ॥ कशि येऊन पडली गळां ॥ लाविला लळा भुलविला राजा जी जी जी ॥ गति तुझी ठाऊक अवघी कथा ऐक बानाई ॥ धनगर तुझा पिता ऐक बानाई ॥ विरदेव तुझा चुलत्या ऐक बानाई ॥ सदा अरण्यात फिरतो एक बानाई ॥ गेला जन्म मेंढ्या वळिता एक बानाई ॥ कठिण शब्द बोलता काळजामधीं रुतली सुळई ॥ यात काहीं बरी गत नाहीं ॥ १ ॥ बानु. ॥

(वतावणी) स.–अहो पाटील, यानें काय गायलें ? पा.–यानें जागरण केलें–स.–आम्हीं करितों. पा.–ठीक आहे. स.–(नक्कल) अगे राजस. रा.–काय म्हणतोस ? स.–सूर घर. रा.–काय काय ? स.–अरे हें काय ?–रा.–आम्हीं पितरें घालितों. पा.–वाहवा ? अरे वाघ्या, तुझ्या अगात देव आण. स.–बरें आहे हु हु हुः. पा.–अरे तुझ्या आगात काय आलें ? स.–देव आला पा.–देवा पाऊस पडेल काम ? स.–जन काय म्हणतात ? पा.–पडेल. स.–तर पडेल. पा.–वाहवा अहो देवा, आमची मुरळी गरोदर आहे, हिला मुलगा होईल किंवा मुलगी होईल ? स-मुलगा होईल नाहीं तर मुलगी होईल. पा.–वाहवा ! हरलास किं जिंकलास ? स.–हरलों. पा –घे तर भंडारा आणि वारी मागत जा.

पद.

सवरण वारी दे वारी दे मल्हारी ॥ तुझ्या वारीचा वारीचा भीकारी ॥ धृ० ॥ वारी सुवर्ण सुवर्ण सोन्याची ॥ वारी माणिक माणिक मोत्याची ॥ आम्हा दिलें हो दिलें तांबेदान ॥ देव देईल देईल सहस्रगुण ॥ सवरण वारी. ॥ १ ॥[1]

पेशवाईच्या उत्तर काळामध्यें शाहिरी काव्य निर्माण झालें. होनाजीबाळा, परशुराम, सगनभाऊ, रामजोशी, प्रभाकर या शाहिरांनी पोवाडे आणि लावण्या विपुल प्रमाणात लिहिल्या. ह्या लावणी वाङ्मयातूनच तमाशा ह्या लोकनाट्याचा प्रकार निर्माण झाला आहे. लावणी हा एक विशिष्ट गायनपद्धतीचा प्रकार आहे. कडें किंवा डफ घेऊन त्यांच्या साथीनें या लावण्या गायल्या जात. वेगवेगळीं सोंगें घेऊन अभिनयासह लावण्या म्हणण्याची पद्धत पेशवाईच्या उत्तरार्धांत पडली. हाच तमाशाचा आरंभकाल होय तमाशामध्यें कडे वाजवून लावणी म्हणणारा शाहिर, तुणतुण्याच्या साथीनें लावणीचें पद म्हणणारें दोन इसम आणि स्त्रीचें सोंग घेऊन लावणींतील अर्थानुरूप हावभाव करणारा एक नाच्या पोऱ्या एवढीच मंडळी

---

१ ललित संग्रह—भाग १ ला पृ ७२-७१

त्यावेळीं असत. यावेळीं तमाशात जे सवाल्जबाव होते ते बहुधा पद्यातच असत. सोंगाड्याचें पात्र तमाशात जरा नतर आलें हल्लीं तमाशामध्यें 'वग' आलें आहे. वगाचें स्वरूप थोडक्यात पुढीलप्रमाणें असतें. तमाशात तीनचार फड असतात. ढोलकीचा फड प्रथम गणगौळण म्हणतो. गणात ईशस्तवन असतें. गवळणीमध्यें कृष्ण व त्याचा मित्र आणि राधा व तिच्या सख्या असतात. त्या गौळणी मथुरेच्या बाजाराला जावयास निघालेल्या असतात. कृष्ण व त्याचे सोबती त्याना अडवितात. त्या उभयतात थोडेंसें सवाल्जबाब होतात. शेवटीं कृष्णाचा पक्ष हार खातो. या सवादात थोडासा गद्य भागही असतो व तो ऐनवेळीं ज्यानें त्यानें उत्स्फूर्तपणें म्हणावयाचा असतो. गौळणी नतर सगीत बारी येतें. या बारीमध्यें रागदारीची गाणीं असतात. सरतेशेवटीं वग असतो हा 'वग' म्हणजे ओबडधोबड स्वरूपाचें नाटकच होय. नायक, नायिका, खलनायक वगैरे मडळीं यातही असतात. वगाचा विषय ऐतिहासिक, पौराणिक किंवा सामाजिक असतो. विनोदनिर्मितीसाठीं सोंगाड्याचें पात्र वगात अवश्य असतें वगात अधूनमधून लावण्याहि असतात वगामधील विनोद हजरजबाबीपणाचा उत्कृष्ट नमुना असतो. पण पुष्कळदा हा विनोद अतिशय उथान व क्वचित् प्रसगीं अश्लीलही असतो

साळूची लावणी

महार.—साळू माझी गोष्ट आईक जरा, एकवार मोडीन तुझा तुरा ॥ शिपाई हिंडे झुरावावरा नी खावून तुरा ॥ चल जी ग ॥

महारीण —कशापायीं मोडाल माझा तुरा, घरामधीं अन्न खाया नाहीं जरा ॥ बायको जाते शेजारणीच्या दारा, नित उसन्याला ॥ चल जी र ॥

महार —माझा घरीं काय उन, रुपये भरले उदड सोन ॥ गावात करितो देन घेन, मला का उन ॥ चल जी ग ॥

महारीण —तुला नाहीं काहीं उन मग, फिरतोस गल्लीन ॥ किती सागू तुला ग्यानपन, वेडा का झाला ॥ चल ॥

महार – नको बोलू शिपायासी, पाच हत्यार माझा कबरेसी ॥ ढाल तलवार बरछी खासी लढायासी ॥ चल जी. ॥

महारीण —कुठें रडून केलें नाव कुठें मिळविलें इनाम गाव ॥ अजायाखून चालला जीव नका करू घ्याव ॥ चल. ॥

महार —नाहीं उपाशी मरावयाचा घरामधीं सैंपाक ताजा खासा ॥ नित्य भात होतो पत्तीला आम्यामोहोराचा ॥ चल ॥

महारीण —मेल्याची बडीजाय मोठी बायकोच्या लुगड्याला नारा गाठी ॥ आई बोनलसी चोळीसाठीं ॥ मला हाय ठाव ॥ चल. ॥

महार —बायकोचें लुगडं रेशमीकाठी चोळीवर जरीची पटी ॥ हातामधीं हिऱ्याची आगठी, गळ्यात कठी ॥ चलजी ग ॥

महारीण —आपल्या बायकोची प्रीत मोठी मग का लागलास दुसऱ्या पाठी ॥ परस्त्री नार विषाची वाटी ॥ वेडा का झाला ॥ चल. ॥

महार —वेडा झालों तुझ्यासाठीं, तू दिसतीस गोरी गोमटी ॥ एकवार दे पानाची पेटी बसुनि रगमहाली ॥ चल जी ग ॥

महारीण —बोकड मस्तिमधीं आला रेडा पखालीचा मातला ॥ आडमूठ कळेना याला बाधा रावाला ॥ चल ॥

महार —नको ग नारी बाघू रावाला मी एक सवाल सागतों तुला ॥ नारी परका पुरुष पहावा आल्या जन्माला ॥ चल जी ग ॥

महारीण.—परका पुरुष बापासमान सैंवर केला मायनापान ॥ लग्नाचा जोडा पाहिला त्यानें सैंवर केला ॥ चल जी र ॥

महारः—लग्नाचा जोडा कुणीं पाहिला ॥ कली मधीं नेम कुठें राहिला ॥ हरि पाडु गातो सभेला नमन देवील ॥ चलजी ग जी जी ॥ १ ॥[1]

फार्स व प्रहसन—हें दोन शब्द समानार्थी आहेत १८६० च्या सुमारास आपल्याकडे प्रेक्षकाच्या मनोरजनासाठीं फार्स हा प्रकार नाटकाच्या अखेरीस करून दाखविण्याची प्रथा पडली. ज्यामध्यें विनोद प्रामुख्यानें आढळतो व त्या विनोदाची बैठक अतिशयोक्ति अथवा अवास्तवता असते, अशा नाट्यप्रकारालाच फक्त पाश्चात्य देशात फार्स संबोधण्यात येतें. पण आपल्याकडे अवास्तव प्रसगावर आधारलेल्या त्याचप्रमाणें संपूर्णतया विनोदी अशा नाटकालाही 'फार्स' म्हणण्याची प्रथा आहे. इग्रजी भाषेंत फार्स हा शब्द Farcio या Latin शब्दापासून आलेला आहे. फार्समध्यें असलेला विनोद हा कनिष्ठ दर्जाचा असतो. त्यातील घटना अतिरजित व उथळ प्रकृतीच्या असतात.

फार्सबद्दल ए. निकोल यानें आपल्या The Theory of Drama या ग्रथात म्हटलें आहे—

"Farce according to etymologists, is a word derived ultimately from the Latin 'fradio' 'stuff, – so that farce means the type of Drams "stuffed with low humour and extravagant

---

[1] होन्कीच्या लावण्या पृ २

wit" The word came into frequent use in England only towards the end of the seventeenth century"[1]

मराठीमध्यें अनेक फार्स उपलब्ध आहेत. हे सर्व फार्स १८७० ते १९०० या कालखंडात रचले गेलेले आहेत. 'नारायणरावच्या मृत्यूचा फार्स, विजोड्याचा फार्स, ढेरपोट्याची फजिती, करजाचा मनोरंजक फार्स, अनारद्याचा फार्स, असे अनेक फार्स या काळात रंगभूमीवर दाखविण्यात येत असत या सर्व फार्समध्यें एक वैशिष्टय म्हणजे थोड्या प्रवेशात अनेक घटना यात घातलेल्या असतात. या घटनाचा संघर्ष आंतरिक स्वरूप नसून शारीर स्वरूपाचा असतो. फार्सात कथानकातील घटना जरी अवास्तव असल्या तरी त्याचा शेवट मात्र नीतिनियमानुसार झालेला असतो. यातील विनोद जसा अश्लील असतो तसाच शृंगार, खुला व उत्तान असतो. फार्साचें बहिरंग नाटकासारखें सगतवार, तर अंतरंग तमाशासारखें अश्लील स्वरूपाचें असतें. १८८० च्या नंतर पाटणकरासारख्या नाटककाराची संगीत नाटकें लोकप्रिय होऊ लागली. त्यामुळें अर्धवट सुसंस्कृत व अर्धवट ग्रामीण असा हा नाट्याचा प्रकार मागें पडला. या फार्सातून आढळून येणाऱ्या विनोदाचें स्वरूप कसें असावयाचें हें खालील उदाहरणावरून लक्षात येतें.

स्थळ–स्नानाची जागा.

(चमक व चक्रम प्रवेश करतात.)

चक्रम —अगो, आता माझें अंग चोळून चोळून अगदीं हलकें झालें. आता तूं जा, मी आपलें स्नान उरकतों

चमक —बरं तर कर हो आंघोळ, मी जातें. (जाते.)

चक्रम —(पाण्यात हात बुडवून) अबबब! आधण हें! (गडबडराव प्रवेश करतो)

गड०'—मामा, हें काय चालल आहे!

चक्रम —या या! जानई बापू आम्हाला चांगलें फसविलेंत!

गड०'—मग काय कराव हो! तुम्हीं याच ना म्हणून असें केलें.

चक्रम —भले शाबास! बरें स्नान करतों ह.

गड० —काय स्नान! मग शौच–मुख–मार्जनादि सर्व विधी आटोपला!

चक्रम —म्हणजे मी तें घरीच उरकून आलों

गड० —आणखीं स्नान येथें करणार! वहावा! तरी बरें, तुम्हीं कट्टे हिंदुधर्माभिमानी, आमच्यासारखें सेधारक नाहीं आहा. अहो शास्त्रप्रमाणें स्नानाच्या आधीं मुखमार्जनादि उरकावयास नको वाटतें!

चक्रम'—ही सायकाळ आहे.

---

1 *Theory of Drama by A Nichol, Page 87-88*

गड०:—वहावा! तुम्हीं वृद्ध आहा म्हणून बरें. पोराना मात्र सागायचे कीं सध्याकाळीं दिवसा उजेडी बाहेर जाऊन या. आणखीं स्वतः मुळींच जाऊ नये.

चक्रम॰—खरें तें खरें। आणली पोटातहि जाडय आहे, जाव हें चागल, मग रात्रीं पचाईत नको.

गड०:—चला तर घ्या ती तपेली. तो पहा शौचकूप.

चक्रम॰:—ठीक आहे जातों तर. (तपेली घेऊन निघून जातो.)

गड०:—वारेवा! बायको असावी तर ही अशी! पहा येथें सारी अभ्यग स्नानाची तयारी करून ठेवली आहे. चला तर आता स्नान करून घ्या. म्हातारा करील स्नान थड पाण्यानें हवें तर. (कपडे काढून स्नान करतो व त्या भाड्यात थडपाणी ओतून निघून जातो.)

चक्र—(कानावर जानवें अडकवून प्रवेश करतो) चला आता स्नानच करावें. (पाण्यात हात घालून अरे रेरेरे!) इतक्यात पाणी थडगार झालें हं! आता काय करावें? अगाला तेल लावलें आहे. (स्नान करू लागतो पडदा पडतो.)[1]

आपल्याकडील बामुदीपुरी, गडबडरावाची गमत वगैरे सारख्या फार्समध्यें व इग्रजीतील Interlude मध्यें बरेंच साम्य आहे. पधराव्या व सोळाव्या शतकामध्यें बोधपर किंवा पौराणिक नाटकाच्या मध्यतराचे वेळीं प्रेक्षकाच्या मनावरील ताण कमी करण्यासाठीं ही योजना असे. ह्या Interlude मधूनच पुढें सामाजिक विनोदी नाटकें जन्मास आलीं असें म्हणतात. आपल्याकडील काहीं फार्सोचा उपयोग सुद्धा ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकाच्या मध्यतरामध्यें केला जात असे Interlude प्रमाणेंच या फार्सोतून आपल्याकडील सामाजिक विनोदी नाटकें उत्क्रात झालेलीं असावीत असें म्हटल्यास तें वावगें ठरणार नाहीं.

वर जीं इपत्नाट्यें दिलीं आहेत त्यातून मराठी नाट्यसृष्टीचा कसा विकास होत गेला याची आता चागलीं कल्पना येईल या नाट्यामध्यें जो विनोद असे त्याचें स्वरूप बरेंचसें उथळ, भडक व ग्राम्य असे. परन्तु स्वभावनिष्ठ आणि प्रसगनिष्ठ विनोदाचे अनेक उत्तम नमुने त्यात पहावयाला मिळतात यात शका नाहीं मराठी नाट्य सृष्टींतील सुखान्तिकावर जशी सस्कृत व पाश्चात्य सुखान्तिकाची छाप पडली आहे त्याप्रमाणेंच मराठींतील या विविध औपत्-नाट्याचाहि त्यावर थोडाबहुत परिणाम झाला आहे असें म्हटलें पाहिजे. विशेषत स्वभावनिष्ठ आणि प्रसगनिष्ठ विनोदाच्या बाबतींत या छोट्या नाट्यप्रकाराचें ऋण मराठी सुखान्तिकावर काहीं अशीं तरी खचित आहे

---

१ गडबडरावाची गमत—प्रहसन ६ वें पृ १५-१६

स्वभावनिष्ठ आणि प्रसंगनिष्ठ विनोदाप्रमाणेंच शब्दनिष्ठ विनोद, चमत्कृतिपूर्ण वल्पनांवर आधारलेला कल्पनानिष्ठ विनोद, अतिशयोक्तींतून निर्माण होणारा विनोद हाहि मराठी सुखान्तिकामधून आपणांस पहावयास मिळतो. या बाबतींत जुनीं लोकगीतें, लोककथा, म्हणी व सुभाषितें हे लोकवाङ्मयाचें प्रकार मराठी सुखान्तिकांना उपकारक कसे झाले आहेत त्याचीं उदाहरणें यापूर्वी दिलीं आहेतच.

अशा रितीनें लोकसाहित्यांतील सहजगत्या निर्माण झालेल्या विनोदाची उत्क्रांति होऊन त्याला इ. स. १८८५ च्या सुमारास एक विशिष्ट घाट मिळाला. *या कालांत संस्कृत वाङ्मयांतील विदूषकाचा विनोद व त्यानंतर शेक्सपियर,* शेरिडन व मोलिअर या पाश्चात्य नाटककारांच्या नाटकांतील विनोद, यांच्या संस्करणामुळें मराठींतील विनोदाच्या स्वाभाविक स्वरूपाला सामर्थ्य प्राप्त होऊं *लागलें व त्याचा परिणाम नाट्यवाङ्मयांतील सुखान्तिका या प्रकारावर फार मोठ्या* प्रमाणावर दिसून येऊं लागला.

प्राचीन संत आणि पंडित काव्यांतील हास्यकारण

'रवाळा आवडे विनोद' या शब्दात रामदासानीं विनोदाची अवहेलना केलेली असली तरी आपल्या प्राचीन सन्तकवींनीं हास्यरसाला आपल्या साहित्यात वर्ज्य मानलें होतें असें नाहीं. महानुभाव कवींपासून तों ज्ञानेश्वर तुकारामादि सन्तकवींपर्यंत सर्वांच्या काव्यात वेगवेगळ्या प्रसंगीं वेगवेगळ्या निमित्तानें कवींनीं हास्यरसाचा अवलंब केलेला दिसतो. कधीं वेदान्ताविषयक गूढ प्रमेयाचें विवरण करण्याकरिता, कधीं लोकाच्या व्यवहारातील विकृत वागणूकीपासून त्याना परावृत्त करण्याकरिता, कधीं अहितकारक वर्तनाचा व सामाजिक दुष्ट रीतिरिवाजाचा उपहास करण्याकरिता आणि कधीं आपणातल्या ढोंगी व भोंदू लोकाची टर उडविण्याकरिता प्राचीन कवींनीं हास्यरसाचा भरपूर उपयोग करून घेतला आहे. सौम्य नर्मविनोदापासून तें कठोर कुचेष्टेपर्यन्त विनोदाचे सारे प्रकार सतवाङ्मयांत आढळून येतात. सन्ताच्याहि पूर्वी होऊन गेलेल्या महानुभावाच्या वाङ्मयातहि विनोदाला त्याचें योग्य तें स्थान मिळालेलें दिसून येतें. नमुन्यादाखल सुप्रसिद्ध महानुभाव कवि भास्करभट बोरीकर याच्या 'शिशुपालवध' काव्यातील श्रीकृष्ण व रुक्मिणी याचा हा प्रेमकलह पहावा. कृष्णानें रुक्मिणीस 'माकड' म्हणून चिडविलें तेव्हा तिनें रागावून त्याचें उणेंदुणें काढलें. कवीन हा प्रसग मोठ्या रसाळपणानें रगविला आहे. कृष्ण म्हणतो—

स्वयवरा आली उर्वशी : ती मागौती धाडिली सायासी : कीं बुद्धि ठेली कैसी : जे हेचि वरावी ॥ सुदैवें ब्राम्हणें : बीक चढविलें वायाविणें : शेवटीं एकेहि गुणें : मुजो न ये ॥ ते ब्राम्हण एक साबडे : मानुपातें नेणें पुढें : येरवी ऐसीं माकडें : आम्हा का लागती "॥ तव भीमकी म्हणे " पहा! हो पहा!! याचें बोलणे : मातें माकुडें केलें येणें : या आपुली से नाहीं ॥ हा वाढिन्नला गोकुळी : म्हुण कोण्हीं लेकी : नेदी आपुली : तेंया 'उर्वशी स्वयवरें आली' : म्हणत्तां लाज नाहीं ॥ लाक विकितया गौळणी : दना वैकुंठ मानी : ऐसाहि याची नेसवणी : कव्हणी ने घे : मुजवेंचि कवणें बोलें : आगा आठवरपण आले : ते वेळीं नद लग्न लाविलें तुळसीसीं ॥ सेंवटीं तेणें झाडें काई होये . आपुलिया अवसान मूजो न ये : ते वेळीं रानीं हिंडता पाहे : गोळणींचें ॥ या कूळ ना जाती . रूप ना सपत्ती गाई रासेया परौतीं : आगवण नाहीं ॥[1]

शिशुपालवधातील कृष्ण रुक्मिणीच्या या प्रेमकलहात त्या उभयताच्या ठायीं

---

[1] शिशुपालवध

मानवी गुणाचा कवीनें आरोप केल्यामुळें विशेष गोडी आली आहे. सर्वसामान्य पतीपत्नी ज्याप्रमाणें एकमेकाना उणीउत्तरें बोलतात त्याप्रमाणें आदि-पुरुष व आदिमाया ही आपापसात कलह करताना पाहून श्रोत्याना पुन प्रत्ययाचा आनद मिळतो आणि हेंच शिशुपालवध काव्यातल्या या भागामधील विनोदाचें रहस्य आहे.

ज्ञानेश्वरानीं आपल्या ज्ञानेश्वरीच्या तेराव्या अध्यायात अज्ञानी पुरुषाचें जें वर्णन केलें आहे तें उपरोधपर विनोदाचा उत्कृष्ट नमुना आहे. या दृष्टीनें पुढील ओव्या पहाण्याजोग्या आहेत.

"आणि फुके भाता फुगे । रेचिलिया सवेंचि उफगे । तसा सयोग वियोगें । चढे वोहटे ॥ पडली वार माचिया धाळसा धुळी चढे आकाश । हरिखा वळघे तैसा । सुखी वेळे ॥ निंदा मोटकी आईके । आणि कपाळ धरूनि ठाके । थेंबे विरे वारोनि शोखे । चिखलु जैसा ॥ तैसा मानापमानीं होये । जो कोण्हीची उर्मि न साहे । तयाच्या ठायीं आहे । अज्ञान पुरें ॥ आणि स्वार्थे अडुमाळें । जो धैर्यापासोनि चळे । जैसें तृणबीज ढळे । मुगीयेचेनि ॥ पाजो सूदलिया सवें । जैसें थिल्लर काल्वे । तैसा भयाचेनि नावें । गजबजे जो । मनोरथाचिया धारसा वाहणें ज्याचिया मानसा । पूरीं पडला जैसा । दुधिया पाहीं ॥ वाउधाणाचिया परी । जो आश्रोकेहींचि न धरी । क्षेत्री तीर्थी पुरीं । थारों नेणें ॥ मातलिया सरडा । पुढती हूड, पुढती शेंडा । हिंडणवारा कोरडा ।"[1]

ज्ञानेश्वराची तरल कल्पना, सूक्ष्म अवलोकन आणि दिव्य प्रतिभा येथें आपल्या चागली प्रत्ययाला येते. अज्ञानी मनुष्य घटकेंत गर्वानें फुगून जातो आणि घटकेंत निराश होतो हें सागताना फुगणारा भात्या बरोबर वर चढणारी आणि लगेच पुन्हा खालीं येणारी धूळ, पाण्याच्या थेंबानें ओलावणारा आणि लगेच पुन्हा सुकणारा चिखल याचें जे दृष्टात ज्ञानेश्वर देतात ते जसे मार्मिक तसेंच हास्योत्पादकहि आहेत. क्षुद्र वस्तूला, क्षुद्रच वस्तूचा दृष्टात देऊन उभयताची ही क्षुद्रता ज्ञानेश्वरानीं येथें आपल्या प्रत्ययाला आणून दिली आहे.

एकनाथानीं आपल्या साहित्यात विनोदाचा आश्रय पुष्कळ ठिकाणीं केलेला दिसतो विशेषत गौळणी व पदें यामध्यें पारमार्थिक विचार बहुजन समाजाच्या मनावर ठसविण्यासाठीं त्यानीं जीं रूपकें वापरात आणलीं आहेत, तीं जशीं अर्थपूर्ण आहेत तशीच अनेकदा मोठीं विनोदीहीं झालीं आहेत. भारुडाची उदाहरणें मागील प्रकरणात दिलीं आहेतच. या खेरीज पुढील उदाहरणें लक्षात घेण्यासारखीं आहेत.

---

१ ज्ञानेश्वरी १३ वा अध्याय

लग्न.

हळद वाटू वाटिला पाटा। अवगुणाचा नवरा हळदीनें उटा ॥ १ ॥ नागवा नवरा नागवी नवरी॥ दोघें बसलीं चराचरीं ॥ २ ॥ नागव्या नवऱ्यानें नवरी नेसिल ॥ नागव्या नवरीनें नवरा वढिला ॥ ३ ॥ सेजमडपीं दोघेंचि दोघें ॥ एका जनार्दनीं नाचती मोगें ॥ ४ ॥

किंवा दुसरें ' भूत ' नावाचें भारुड.

भूत जबर मोठेंग बाई ॥ झाली झडपण करू गत काई ॥ भूत. ॥ धृ. ॥ सुयचाहूचे केले देवऋषी ॥ या भूतानें धरिली कशी ॥ भूत. ॥ १ ॥ लिंबू नारळ कोंबडा कुतरा ॥ त्या भूतानें धरिला थारा ॥ भूत. ॥ २ ॥ भूत लागलें नारदाला ॥ साठ पोरें झालीं त्याला ॥ भूत. ॥ ३ ॥ भूत लागले ध्रुवबाळाला ॥ उभा अरण्यात ठेठा ॥ भूत. ॥ ४ ॥ एका जनार्दनीं भूत ॥ सर्वांठायीं सदोदित ॥ भूत जबर. ॥५॥[1]

ह्या दोन्हीं भारुडातून अध्यात्मिक विचारसरणी आणि परमेश्वराचें सामर्थ्य व सर्वव्यापित्व अगदीं अडाणी माणसालाही चटकन् आकलन होईल अशा रीतीनें एकनाथानीं कसें दाखवून दिलें आहे तें पाहण्याजोगें आहे. ही भारुडें ऐकत असताना त्यातील विनोदपूर्ण शब्दरचनेनें श्रोते खदखदून हसत असतील व त्याबरोबरच परमार्थाचें ज्ञानही त्याना सहजासहजीं होऊन जात असेल.

तुकारामाचा सर्व विनोद सहेतुक आहे. मानवी स्वभावात अगर व्यवहारात जी विसगति त्याला आढळून येई त्यावर प्रसगीं कठोरतेनेही आणि प्रभावीपणानें त्यानें विनोदाचें हत्यार चालविलें आहे. त्याच्या विनोदाचा कल निर्मळ हास्योत्पादनाकडे किंवा रजनाकडे नसून उद्बोधनाकडे विशेष आहे. तुकारामाचा विनोद जितका मार्मिक तितकाच मर्मभेदक असतो. क्वचित् प्रसगीं तो अश्लीलतेकडेही झुकतो. पढरपुरला जातानाही ससाराचा लोभ जिला सुटत नाहीं अशी गृहिणी, एकत्र कुटुबातून बाहेर फुटण्याचा आपल्या पतीला सल्ला देणारी सासुरवाशीण पुराणिकाच्या विवेचनातील तात्त्विक आशय ध्यानीं न घेता आपल्या हरविलेल्या बोकडाची व त्या विवेचनाची सागड घालणारा अडाणी धनगर, कलियुगातील भोंदु सत तसेंच म्हातारपणींही कपाळाला मुडावळ्या बाधणारे उल्लू म्हातारे या सर्वांवर तुकारामानें आपल्या विनोदाच्या द्वारा कडाडून हल्ला चढविला आहे.

सर्व सतकवींमध्यें समाजसुधारणेसाठीं आणि दभस्फोटासाठीं विनोदाचें साह्य तुकारामाइतकें दुसऱ्या कोणाही सतकवीनें क्वचित्‌च घेतलें असेल. त्याच्या अभगातील कित्येक विनोदस्थळें मानवी स्वभावातील विसगतीवर आधारलेलीं

---

[1] एकनाथी भारुड भाग १ ला व २ रा—प्रकाशक—वा. ल. पाठक.

आहेत. स्वभावनिष्ठ विनोदाचे हे उत्कृष्ट नमुने म्हणावे लागतील. नमुन्यादाखल पुढील कांहीं अभंग पहावे:—

जातो वाराणसी। निरवी गाई घोडे म्हशी॥
गेलों येतों नाहीं ऐसा। सत्य माना भरंवसा॥
नका काढूं माझीं पेंवें। तुम्ही वरला भूस खावें॥
भिकारियाचे पाठीं। तुम्हीं घेऊनिया लागा काठी॥
सांगाल जेवाया ब्राह्मण। तरी कापाल माझी मान॥
बोळविया बोका। म्यां खर्चिला नाहीं रुका॥
तुम्हीं खावें ताकपाणी। जतन करा माझें लोणी॥
तुका म्हणे नष्ट। होतें तैसें बोले स्पष्ट॥

काशीला जायला निघालेल्या म्हाताऱ्याच्या या निरवानिरवींमध्ये केवढा तरी विनोद भरलेला आहे!

संतकवींच्या काव्यांतील विनोदाच्या या वेगवेगळ्या प्रकारांचें बारकाईनें अवलोकन केलें तर एक गोष्ट तात्काळ आपल्या ध्यानांत येते ती ही कीं संतकवींनी कोठेंही केवळ विनोदासाठीं विनोदाचा अवलंब केला नाहीं. निर्हेतुकप्रसन्न विनोद त्यांच्या काव्यांत जवळ जवळ नाहीं असें म्हटलें तरी चालेल. संतकवींचें काव्य जसें सहेतुक तसाच विनोदही पण सहेतुकच आहे. समाजसुधारणा हें त्याचें उद्दिष्ट आहे. आणि व्याजोक्ति, उपरोध, उपहास, अतिशयोक्ति हीं त्यांची हत्यारें आहे.

अशा रीतीनें मराठी संतकवींच्या काव्यांत तुरळक स्वरुपाचा विनोद दिसून येतो. तथापि या विनोदावरून स्फूर्ति घेऊन अधिक शुद्ध, कलात्मक आणि निर्हेतुक विनोद मराठींत निर्माण व्हावयास मात्र मध्यंतरी कांहीं काळ लोटावा लागला.

संतकवींप्रमाणेंच आमच्या पंडितकवींनीहि काव्यांतील वेगवेगळ्या प्रसंगांच्या अनुरोधानें हास्यरसाला योग्य तें स्थान दिलें आहे असें आढळून येतें. एकनाथ, मुक्तेश्वर, रघुनाथपंडित, नागेश मोरोपंत इ. पंडित कवींच्या काव्यांत प्रसंगनिष्ठ स्वभावनिष्ठ आणि शब्दनिष्ठ विनोदाची अनेक आल्हादक स्थळें पाहावयास मिळतात. या संदर्भात खालील उतारे लक्षात घेण्यासारखे आहेत. त्यांपैकीं कांहीं उताऱ्यांतील उपरोध व्याजोक्ति इ. फारच उत्तम साधले आहेत. हें मान्य करावें लागेल.

दधि मधु एकवटा। करीं घातलें अच्युता।
मेहुणे म्हणती कृष्ण नाथा। लाज सर्वथा न धरावी॥ १५१॥
गोकुळीं चोरूनि दधि खातां। तुम्हांसी लाज नाहीं सर्वथा।
आम्हीं निजभावें अर्पितां। कां लाजतां निजचोरा॥ १५२॥

१ एकनाथकृत रुक्मिणीस्वयंवर पृष्ठ २५२–२५३

सलज्ज हासे शुद्धमती । वन्हाडी वन्हाडिणी हासती ।
निष्कर्मोंही कर्मप्राप्ती । जन वदती विपरीत ॥ १५३ ॥

कृष्णाची त्याच्या मेहुण्यानीं केलेल्या या थट्टेमध्यें नर्मस्वरुपाचा उपरोध व प्रसगनिष्ठ विनोदाचा सुदर मेळ जमला आहे.

ऐसें विचारूनि वेल्हाळा । लक्ष लाविलें चरणकमळा ।[1]
वेगीं पाय द्या गोपाळा । भीमकबाळा बोलिली ॥ ६१ ॥
तव पिटिली टाळिया टाळी । ऐकोनि हासिजे सकळीं ।
भीमकीये भली केली राडोळी । खूण वनमाळी जाणत ॥ ६२ ॥
ऐकोनि भीमकीच्या बोला । कृष्णदेवो मानवला ।
वर्तत खुणा आतुल्या । देत पाउला स्वानदें ॥ ६३ ॥
अबला सागती वडिला । येणें अभिमान साडिला ।
कृष्ण बाइले आधीन झाला । तिच्या बोलामाजी वर्ते ॥ ६४ ॥
कृष्ण देखोनि बहुकाळा । हळदी लाची वेळोवेळा ।
उटूनिया घनसावळा । अति सोज्ज्वळा करू पाहे ॥ ६५ ॥
जें जें कृष्णा आगीं लागे । तें तें काहीं केलिया न निघे ।
भीमकी उटी लागवेगें । मळी न निघे सर्वथा ॥ ६६ ॥
अत्यत निर्मळ वनमाळी । निज निर्मळ न निघे मळी ।
चाकाटली भीमकबाळी । न देखे तळीं मळवटू ॥ ६७ ॥

वरील ओव्यातून एकनाथानीं वधुवराना हळद लावण्याच्या समारभाचें वर्णन करताना किती गमत केली आहे ती पाहाण्यासारखी आहे

स्थळें असता मासती जीवनें । चालता शकिजे दुर्योधनें ।[2]
हस्तें सावरोनि वसनें । नव्हे म्हणती सर्गियें ॥ ५० ॥
स्फटिक वापिका उदक भरित । स्थळा ऐसिया नीट भासत ।
चालता पडला वस्त्रासहित । निसरोनिया नेणता ॥ ५१ ॥
भीमार्जुनासहित सकळी । हास्य कीजे पिटोनि टाळी ।
असख्य प्रमदासीं पाचाळी । हास्य करी विनोदें ॥ ५२ ॥
नकुळ सहदेव दोघेजणीं । कडे काढिला करें धरूनी ।
धर्माज्ञेनें सेवकजनीं नूतन वस्त्रें रोपिली ॥ ५३ ॥

---

१ एकनाथकृत रुक्मिणीस्वयवर पृ २३८-२३९
२ मुक्तेश्वरकृत सभापर्व [पृष्ठ १२७-१२८]

कृत्रिमें झांकिली दिसती कपाटें । हातें लोटूं जातां आपटे ।
पुढें पडतां हस्तनेटें । माद्रीपुत्रें धरियेला ॥ ५४ ॥

पुढती चालतां सभागारीं । द्वार नसतां रिघाला द्वारीं ।
वज्रशिळा लोगोनि शिरीं । मूर्च्छा आली दारुण ॥ ५५ ॥

पुढती हांसोनि बोले भीम । शतपुत्रांत अतिउत्तम ।
धृतराष्ट्रपुत्र ऐसें नाम । सत्य केलें त्वां एकें ॥ ५६ ॥

मयसभेमध्यें दुर्योधनाच्या झालेल्या फजितीचें वरील समर्पक वर्णन वाचल्यानंतर प्रसंगवशात् मुक्तेश्वरानें निर्माण केलेल्या विनोदाचें चुरचुरीत स्वरुप लक्षांत येतें. रणांगणावर गर्भगळीत झालेल्या विराटपुत्र उत्तराचें मोरोपंतांनीं विराटपर्वमध्यें रंगविलेलें चित्र असेंच विनोदी आहे.

कुरुकटकासि पहावां तो उत्तर बाळ फार गडबडला[1]
स्वपरबळाबळ नेणुनि बालिश बहु बायकांत बडबडला ॥ ३९ ॥

बोले, ' बृहन्नडे ! हें कुरुबळ कल्पांतसिंधुसें गमतें,
ने रथ पुरांत, माझें मन नयन हि पाहतां बहु भ्रमतें ॥ ४० ॥

दुर्योधन, दुःशासन, कर्ण, कृप, द्रोण, भीष्म ज्या कटकीं
त्यांत मरेनचि शिरतां, कांश्यांवरि घालितां चिरे पट कीं ॥ ४१ ॥

आशा नसतां आलों, रागें न भरेल काय हो ! तात !
रोमांच घर्म कंप प्रकट, व्यापूनि काय, होतात, ॥ ४३ ॥

स्वतःच्या अंगच्या उणीवा, वय, स्वरुप इत्यादि लक्षांत न घेतां सीतेच्या स्वयंवरासाठीं धांव घेणाऱ्यांचें नागेश कवीनें केलेलें वर्णन उपरोधाचें एक उत्कृष्ट उदाहरण म्हणावें लागतें.

येकाक्ष, आणिक खुळे, तिरळे निराळे,[2]
कुब्जे, कुन्दे, पृथुल दोंदिल, वक्र डोळे ।
कित्येक वृद्ध करिताति महात्वरेला,
ते धांवती पडति आपटती घरेला ॥ ७४ ॥

कटीं हस्त ठेवोनिया फोंक मारी,
मटाचें तद्वू थापटी शिष्य मारी ।
तटें पाडिलें भट्ट पावेति कष्टा,
अहो, मर्कटाआधिका शिष्यचेष्टा ! ॥ ७५ ॥

---

१. मोरोपंतकृतः—विराटपर्वं अध्याय तिसरा [पान २६–२७]
२. नागेशकृत सीता स्वयंवर [पान १८–१९]

' भट्टो, तुम्हीं धोपटि काय केली ! '
ते बोलती ' आत्मरहींच ठेली ' ।
' तुझे घरीं तें शुभकृत्य आहे ! '
तो बोलतो ' मगळवार आहे ! ' ॥ ७६ ॥

हसाचें अनुकरण करणाऱ्या कावळ्याची त्रेधा तिरपिटींतील मोरोपताचा विनोद किती आह्लादक स्वरुपाचा आहे तें पहाण्यासारखें आहे.

नेत्रीं नाकीं कानीं क्षारोदक, पक्ष जाहले ओले[1]
केवळ विव्हळ दुर्बळ तो खळ आर्तस्वरें असें बोले ॥ ४४ ॥

" का का शब्द करुनी भ्रमती, त्याच्या कुळात मी झालों
प्राणोपायन घेउनि तो आता शरण मी तुला आलों ॥ ४५ ॥

ऐसें वदता पडला सिंधुजळीं काक धाक पावोनी
त्याच्यासमीप गेला सदयजनोत्तस हस धावोनी ॥ ४७ ॥

ऐसें घदे, रडे बहु, खाय गटकळ्या जळात, करि का का
धावे मराळ, चरणीं कवळुनि काढी क्षणात वरि काका ॥ ४८ ॥

सीतास्वयवराला जाणाऱ्या रामाच्या पादस्पर्शानें शिळेमधून गौतमऋषींची भार्या अहिल्या प्रकट झाली. तें पाहून सभोंवार जमलेल्या रानगावातील साऱ्या पुरुषाच्या मनात अशीच एखादी सुदर स्त्री मिळावी अशी अभिलाषा निर्माण झाली. ते आपल्या पत्नीची नालस्ती करू लागले आणि रामचद्रानें आपल्याला अहिल्ये सारखी एखादी सुदर पत्नी द्यावी म्हणून प्रत्येकजण डोक्यावरून शिळा आणून त्याच्या पुढें ठेवू लागला या प्रत्येक पुरुषानें स्वत च्या बायकोचें जें वर्णन केलें आहे त्याची मौज लक्षात घेण्यासारखी आहे कुणाची पत्नी खादाड तर कुणाची निर्लज्ज. कुणाची नकटी तर कुणाची माजरडोळी एकाची चोरटी तर दुसऱ्याची भाटखोर या भागातील स्वभावनिष्ठ व प्रसगनिष्ठ विनोद अत्यत उत्कृष्ट उतरला आहे हें खालील श्लोक वाचल्यानतर ध्यानात येतें

' माझे घरीं बाईल पाहिली ते,[2]
ते पायली अन्न, उभ्याच खाते, ।
निर्लज्ज मोठी, गळतात्ति कक्षा,
मला असे सुदरिची अपेक्षा ॥ १३३ ॥

---

१ [मोरोपतकृत —महाभारत—हस-काककथा पृष्ठ १८, १९, २०]
२. नागेशकृत सीता स्वयवर [पृष्ठ २९, ३०, ३१]

' एकाक्ष, कार्यास अदक्षता ही,
नाकास पाहीं तरि ठाव नाहीं, ।
प्रत्युत्तरें दे, वचना न साहे,
या कारणें अन्य वधूस पाहें. ' ॥ २३४ ॥

' माजरडोळी नाकिंहि लोळी,
वक्षिंहि झोळी, अतर पोळी, ।
ग्रामहि चाळी, दे बहु गाळी,
ते मज जाळी स्त्री अनबाळी. ' ॥ १४१ ॥

१८१८ सालीं मराठेशाही बुडाली आणि इग्रज आमच्यावर राज्य करू लागले. संतकवींच्या काळात परमार्थसाधन ही जशी आमची सामाजिक गरज होती तशी या काळात पारतन्त्र्य-निवारण आणि जुन्या हास्यास्पद धार्मिक रूढींचा उच्छेद ही आमची तात्कालिक निकड होऊन बसली. त्यामुळें या काळातील थोर लेखकानीं आपल्या लेखण्या याच कार्यासाठीं जोमानें सरसावल्या म्हणून शुद्धनिर्भेळ स्वरूपाचा विनोद या काळीं गद्यातूनही आमच्याकडे निर्माण झाला नाहीं. विष्णूशास्त्री चिपळूणकर, आगरकर आणि टिळक या तत्कालिन निबध वाङ्मयाच्या तीन मातब्बर शिलेदारानीं प्रसगवशात् विनोदनिर्मिती केली आहे खरी पण ती कधीं परकियावर टुट्न पडण्यासाठीं, कधीं स्वकियाच्या लाचारीची टर उडविण्यासाठीं तर कधीं जुन्या हास्यास्पद रूढींचे वाभाडे काढण्यासाठींच प्राय झालेली आहे. विष्णूशास्त्री चिपळूणकराच्या लेखनातील रावसाहेब, रावबहादुरे अशी उपरोधिक सबोधनें, सार्वभौमचरणारविंदि मिलिंदायमान होणें या सारखे कुचेष्टेचे शब्दप्रयोग, आगरकराच्या " शिमग्यासारख्या सणावर आम्ही जर प्रतिकूल लिहू लागलों तर सनातनी लोक आमच्या नावानें अधिकच पाचजन्य करतील. " या सारख्या मार्मिक वाक्यातील व्याजोक्ति किंवा टिळकाच्या लेखातील तिखट उपरोध हे सारे उत्कृष्ट विनोदी लेखनाचे नमुने आहेत यात शंका नाहीं. तथापि केवळ विनोदासाठीं विनोद असे मात्र या लेखनाचें स्वरूप नाहीं हें आपणाला मान्य केलेंच पाहिजे. चिपळूणकर, आगरकर, व टिळक यांच्याप्रमाणेंच शिवरामपत परांजप्याची सुप्रसिद्ध वक्रोक्तिही सहेतुकच आहे. शिवरामपताचा सारा उपरोध इग्रजावर कडाडून हल्ला करण्यासाठीं किंवा स्वकीयातील लाचार व भवाळ प्रवृत्तींवर झोड उठविण्यासाठींच खर्ची पडलेला दिसतो. फार काय सागावें आधुनिक मराठी विनोदाचें जनक अशी ज्याना पदवी दिली गेली आहे असे जे कोल्हटकर त्यांच्या 'सुदाम्याच्या पोह्या' सारखे लेखदेखील किती तरी समाजातील अडाणी चालिरीतींचे व हास्यास्पद धार्मिक रूढींचे उच्छेदन करण्यासाठीं मुख्यत्वें लिहिलें

गेलें आहे. तथापि सुदाम्याच्या पोह्यातलें काहीं लेखन मानवी स्वभावातील विसंगतीवर अतिशयोक्तिपूर्ण कल्पनावर आणि शब्दचमत्कृतिवर आधारलेले असल्यामुळें विनोदाच्या मूलभूत कल्पनेशीं त्याचें नातें अधिक जवळचें आहे हें आपण कबूल केलें पाहिजे. आणि म्हणूनच आधुनिक विनोदाचा पाया कोल्हटकरांनींच मराठींत प्रथम घातला असें आपण मानतो

मराठीतील सुखातिकाचें जर आपण अवलोकन केलें तर आपणास असें दिसून येतें कीं इंग्रजी नाट्यवाङ्मयाशीं आपला दाट परिचय झाल्यानंतरच खऱ्याखुऱ्या अर्थानें मराठी सुखातिकेचा जन्म होऊन इष्ट दिशेनें तिची वाढ आणि विकास होऊं लागला तत्पूर्वी मराठींत सुखातिका नव्हत्या असें नाहीं पण त्या बहुतांशीं इंग्रजीवरून किंवा संस्कृतवरून मराठींत अनुवादित झालेल्या असल्यामुळें त्याना खऱ्याखुऱ्या अर्थानें मराठी सुखातिका म्हणता येत नाहीं

मराठी सुखातिकेचा विचार करण्यापूर्वी नाट्य ह्या वाङ्मयप्रकाराचा विचार करणें अप्रस्तुत ठरणार नाहीं कालिदासानें "त्रैगुण्योद्भवमत्रलोकचरितं नानारसं दृश्यते" अशी नाट्याची व्याख्या केली आहे. मानवी व्यवहार त्रिगुणात्मक असल्या मुळें प्रत्येक व्यक्ति ही आपापल्यापरी वेगळी असते. आणि म्हणूनच 'व्यक्ति तितक्या प्रकृति' ही म्हण प्रचारात आली आहे व्यक्तिव्यक्तींतील हें भिन्नत्व त्याच्या वेगवेगळ्या मन प्रवृत्ति आणि त्या प्रवृत्तिमुळें त्याच्या हातून घडणाऱ्या व्यवहारात दिसून येतें. त्यामुळेंच प्रत्येक जीवनचित्रामध्यें आपणांस काहीं तरी वैचित्र्य पहावयास मिळतें हें वैचित्र्य साहित्यामध्यें स्थायीभाव, विभाव अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव इत्यादिकांच्या योगें दर्शविलें जातें नाटक हें दृश्यकाव्य असल्यामुळें आणि 'नानारसात्मक लोकचरिता'चें दर्शन तें घडवित असल्यामुळें मानवी स्वभावातील वैचित्र्य नाटकातून अधिक उत्कटत्वानें पहावयास मिळतें शोकातिकेमध्यें हें उत्कटत्व जास्त गंभीर व सखोल असतें आणि आपल्या मनावर होणारा त्याचा परिणामही अधिक शाश्वत स्वरूपाचा असतो त्या मानानें सुखातिकेमध्यें हा परिणाम कमी सखोल असतो

आपल्याकडे सुखातिका रंगभूमीवर येण्यापूर्वी समाजाचें ज्यात प्रतिबिंब उमटलें आहे व ज्यात हास्यरसाचा उपयोग केला गेला आहे, असें एकपात्रीं किंवा अनेकपात्रीं नाट्यप्रकार आणि त्याचें स्वरूप याच्याविषयीं मागील काहीं प्रकरणात आपण विचार केला आहे त्यानंतर मराठी रंगभूमीवर सुखातिकेची कसकशीं प्रगति होत गेली याचा आपणास येथें परामर्श घ्यावयाचा आहे

नाट्यवाङ्मय व नाट्यकला याची भरभराट होण्यास समाजातील विशिष्ट परिस्थिति कारणीभूत होत असते पाश्चात्य वाङ्मयाकडे पाहिल्यास जगद्विख्यात

नाटककार शेक्सपियर ज्या काळात पुढें आला तो काळ नाट्यवाङ्मयाच्या दृष्टीनें अत्यंत उत्कर्षाचा होता. या काळाविषयीं Long नावाच्या टीकाकाराचे पुढील उद्गार लक्षात घेण्याजोगे आहेत.

"We note in this age the tremendous impetus received from the Renaissance, from the Reformation and from the exploration of the new world It was marked by a strong national spirit, by patriotism, by religious tolerance by social content by *intellectual progress and by unbounded enthusiasm* Such an age of thought, feeling and vigorous action finds its best expression in the drama [1]

नाट्य हा साहित्य प्रकाराच्या उत्पत्तिला व विकासाला स्वास्थ्याची आणि शांततेची सामाजिक स्थिती असावी लागते. याखेरीज नाट्यकला नेहमीं बहुजन समाजाच्या आश्रयानें जगत असते. जोपर्यन्त बहुजन समाजाकडून तिला प्रोत्साहन मिळत नाहीं, तोपर्यन्त तिचा उत्कर्ष होणें कठीण असतें. आपल्या मराठी नाटकाच्या इतिहासाकडे पाहिलें तर असें दिसून येतें कीं प्रारंभीं साहित्याची निपज संस्कृत साहित्यावरूनच होत होती. "रण्डायीतानि काव्यानि" अशा शब्दात काव्याची संभावना तत्कालीन शास्त्रीपंडित करीत असत. त्यामुळें काव्यनाटकाची निर्मिति होण्यास केवढा तरी काळ लोटावा लागला. संतकवींचा काल्पद सोडल्यास बहुजन समाजानें लावण्या पोवाड्यातून व तमाशा गोंधळातून नाट्य जिवंत ठेवलें होतें असें म्हणावें लागतें.

१८४३ मध्यें 'सीतास्वयंवर' नाटक लिहून विष्णुदास भावे यानीं नाट्य कलेचें पुनरुज्जीवन केलें. १८४३ ते १८८० हा काळ म्हणजे मराठी रंगभूमीची प्राथमिक अवस्था होती. या काळात सूत्रधार, नटी, गणपति, देव व राक्षस यांच्या लवाजम्यासह विष्णुदास भाव्यांच्या पौराणिक नाटकाचें राज्य चालू होतें. या काळातील ही आख्यानें शोकान्त व सुखान्त अशीं दोन्हीं प्रकारची असत. या आख्यान नाटकाखेरीज लळितें, बहुरूपी, खेळे, गोंधळी, वगैरे लोकनाट्यातर्फेंही नाट्यकलेची सेवा कशी होत होती याचा विचार मागील एका प्रकरणात केलेलाच आहे.

त्यानंतर १८८० पासून मात्र मराठी रंगभूमीचा झोकनोक एकदम बदलला. नाट्यसृष्टींत एक नवेंच मन्वंतर सुरू झालें या नव्या मन्वंतरात अनेक भाषांतरित व स्वतंत्र नाटकें रंगभूमीवर येऊं लागलीं. कालिदास, भवभूति, भास, शूद्रक वगैरेंसारख्या संस्कृत कवींच्या नाटकाचीं भाषांतरें, शेक्सपियर, मोलियर वगैरे

1 English Drama by Long

सारख्या पाश्चात्य नाटककाराच्या नाटकाची भाषांतरें व कांहीं स्वतंत्र रचना यांनीं मराठी रंगभूमि गजबजून गेली. या नव्या मन्वंतराचा विचार करताना कै आण्णासाहेब किर्लोस्कर, कै. देवल त्याचप्रमाणें माधवराव पाटणकर या तीन नाटककारांची नावें प्रथम डोळ्यांसमोर उभीं रहातात. या तिघांपैकीं विशेषतः किर्लोस्कर व देवल यांनीं या काळात मराठी नाटकांना अत्यंत उज्वल स्वरूप मिळवून दिलें व मराठी नाट्याची एक थोर परंपरा निर्माण केली.

हा काळ म्हणजे नाटकातील संगीताचा भरभराटीचा काळ होय. १८८० च्या सुमारास नाटक हें मनोरंजनाचें एक प्रतिष्ठित व सर्वमान्य साधन होऊन बसलें. मागील एका प्रकरणात सांगितल्याप्रमाणें या काळात जशा नियतीप्रधान व व्यक्तिप्रधान शोकांतिका व विनोदपूर्ण प्रहसनें लिहिलीं गेली, त्याचप्रमाणें कांहीं कल्पनारम्य पौराणिक सुखान्तिकाहि लिहिल्या, गेल्या. सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांचे नलदमयंती (१८७९) व हरिश्चन्द्र (१८८०) या काळातील या दोन सुखान्तिका नांव घेण्यासारख्या आहेत. याखेरीजहि शा. ना भेंडे, गो. ल. केळकर, धुंडिराज शेंबेकर, धामणस्कर, सी. ना. परुळेकर, बा. ना. डोंगरे, म वि. केळकर, द. वा. जोगळेकर, वि. गो. श्रीखंडे इत्यादि पौराणिक सुखान्तिका लिहिणारे अनेक नाटककार या कालखंडात पुढें आले. तथापि या कालखंडामध्यें मराठी रंगभूमीला मानाचें स्थान माधवराव पाटणकर, आण्णासाहेब किर्लोस्कर आणि गोविंद बल्लाळ देवल या तीन श्रेष्ठ नाटककारांनीं मिळवून दिलें.

माधवराव नारायण पाटणकरः—हे नट व नाटककार या दोन्हींही दृष्टीनें या काळात बरेंच गाजलें होतें. त्यांची स्वतःची 'पाटणकर संगीत' नावाची नाटकमंडळी असून स्वतःच लिहिलेलीं नाटकें करायची असा त्यांचा बाणा होता. अधिकारमदविपाक, संगीत विक्रमशशिकला, संगीत वसंतचंद्रिका, संगीत युवती विजय, संगीत सत्यविजय, संगीत सर्वस्वापहार, संगीत भस्मासुर व परीक्षासत्र अशी पौराणिक व सामाजिक मिळून त्यांनीं आठ नाटकें लिहिलीं. पाटणकरांचीं नाटकें फारशी कलापूर्ण नसून त्यात अवास्तवता बरीच आढळून येते याखेरीज कथानकाच्या मांडणीच्या दृष्टीनेंही तीं बरीच विस्कळित आहेत त्यांनीं लिहिलेल्या सुखान्तिकांपैकीं युवतीविजय या नाटकाचें कथानक रहस्यमय आहे. राणी विजया हिच्यावर एकामागून एक संकटें येतात व नंतर नाट्याच्या उत्तरार्धात ती विजयसेन नाव घेऊन सर्वत्र वावरते. या वेषांतरामुळें यात गुंतागुंत व रहस्य निर्माण झालें आहे. त्यामुळें ही रहस्यमय सुखान्तिका म्हणता येईल. अधिकारमदविपाक, विक्रमशशिकला सत्यविजय, ह्या सुखान्तिका अद्भुतरम्य असून परीक्षासत्र व वसंतचंद्रिका या उपरोधप्रधान सुखान्तिका आहेत. कारण परीक्षासत्रात परीक्षा घेण्याच्या पद्धतीवर टीका केली असून वसंतचंद्रिका, वैद्याजीवन व

वेश्येचा उद्धार ह्या दोन महत्त्वाच्या प्रश्नावर आधारलेली सुखान्तिका आहे. वसतचद्रिका या सुखान्तिकेवर मृच्छकटिक या नाटकाची बरीच छाप पडलेली दिसते. कारण वसत व चारुदत्त हे नायक तसेंच गणिकाकन्या चद्रिका व वसतसेना या पात्रातील साम्य लक्षांत घेण्यासारखें आहे. चारुदत्तावर ज्याप्रमाणें वसतसेनेच्या खूनाचा आरोप येतो त्याचप्रमाणें या नाटकाच्या नायकावर चद्रिकेच्या खूनाचा आरोप येतो व चारुदत्ताप्रमाणेंच तो निर्दोष ठरतो व शेवट गोड होतो.

'विक्रमशशिकला' नाटकानें मात्र बरीच लोकप्रियता मिळविली होती. तथापि या नाटकातील स्वभावचित्रण उथळ असून 'हा, हा, मदगा लावू नका कर लावू नका' सारख्या गाण्यातून अश्लीलतेची झाकहि दिसून येते. असें असूनहि मनोरजक कथानकें, सोपें आणि चटकदार सवाद, रसाळ आणि अर्थानुकूल पदें हीं पाटणकराच्या सुखान्तिकाचीं प्रमुख आकर्षणें होत.

कै. बळवत पांडुरग उर्फ आण्णासाहेब किर्लोस्कर (१८४२ ते १८८५) बाळपणापासून आण्णासाहेबाना काव्य नाटकाची फार आवड होती. त्याना आख्यानकाव्यें लिहिण्याचा नाद होता. त्याच्या काळात 'नाटकाच्या धद्याकडे तिरस्कारानें व उपेक्षेनें पाहिलें जात असें. परन्तु आण्णासाहेबानीं ह्या धद्याला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. कल्पक नाटककार, उत्कृष्ट नट व अभिजात कवि या दृष्टीनें किर्लोस्कराचें महत्त्व फार मोठें आहे. कानडी श्रुतिमनोहर चाली मराठींत आणून सगीत नाटकाची प्रौढ परपरा त्यानीं निर्माण केली. त्याच्या काळात नाट्यकलेचा वृक्ष भरदार झाला. 'शकर दिग्विजय' सोडल्यास किर्लोस्कराची सर्वच नाटकें पौराणिक होतीं तथापि असें असलें तरी पुराणांत आढळून येणारी अतिरिक्त वास्तवता त्याच्या नाटकांतून आढळून येत नाहीं. त्याचे नाट्यसवाद आणि पदें रसाळ, सुबोध आणि सुंदर आहेत. नाट्यात्मक प्रक्रियेची जाणीव ठेऊन किर्लोस्करानीं आपलीं नाटकें लिहिलीं असल्यामुळें तीं बांधेसूद, रेखीव व आदर्श झालीं आहेत. किर्लोस्कराचें स्वभावचित्रणहि वास्तव व सौम्य आहे. त्यानीं रगविलेल्या कोणत्याही रसात भडकपणा असलेला आढळून येत नाहीं. सयमपूर्वक रसपरिपोष करण्याची कला किर्लोस्कराना फार चागली साधली होती.

किर्लोस्करानीं लिहिलेल्या सुखान्तिकाचाच फक्त येथें आपल्याला विचार करावयाचा आहे. त्याच्या 'शाकुतल' किंवा 'सौभद्र' सारख्या सुखान्तिका श्रेष्ठ दर्जाच्या नाट्यकृति (Classical Comedies) असून कल्पनारम्य सुखान्तिकेची हीं उत्तम उदाहरणें म्हणावीं लागतील. 'शाकुतल' हें नाटक त्यानीं कालिदासाच्या

'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' वरून रचलेलें आहे. कविकुलगुरु कालिदासाच्या ह्या नाटकाची गोडी अवीट आहे. परशुरामशास्त्री गोडबोले यांनीं याचें एक भाषांतर केलें होतें. तथापि किर्लोस्करांचें भाषांतर त्याहून अधिक सरस उतरलेलें आहे. वास्तविक ही एक श्रेष्ठ प्रतीची सुखान्तिका (Classical Comedy) आहे. नाटकाच्या कथानकामध्यें कोणत्याही प्रकारची गुतागुत नसावी या ग्रीक नाट्य तंत्र पद्धतीप्रमाणें ही सुखान्तिका कालिदासानें लिहिली आहे. असें असताना सुद्धा कालिदासाच्या अभिजात भाषाशैलीमुळें या नाट्य-कृतींत एक अवर्णनीय गोडी उत्पन्न झाली आहे. आण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं संस्कृतातील शाकुंतल मराठींत आणताना मुळांतील नाट्यवस्तु, नाट्यप्रसंग, रचना, पात्रें व कल्पना हें सारें आहे तसेंच कायम ठेवलें आहे. यातलें स्वतंत्र वैशिष्ट्य जें आहे तें त्याच्या अभिनव भाषाशैलीचें आहे. त्याची भाषा साधी, सुटसुटीत असून संस्कृत वाक्यें मराठींत आणताना त्यांनीं अतिशय तारतम्य दाखविलेलें आहे. मूळ शाकुंतलामध्यें जेथें जेथें संस्कृत श्लोक आहेत त्या त्या ठिकाणीं किर्लोस्करांनीं वेगवेगळ्या चालींची पदें घातलेलीं आहेत. एकटा नायकच एकशें दहा पदें म्हणतो दुष्यंत शकुंतला या दोन मध्यवर्ति पात्राप्रमाणेंच कण्व, गौतमीआत्याबाई, प्रियवदा, अनसूया या गौण पात्रांचें तसेंच इतर काहीं अतिगौण पात्रांचें स्वभावरेखनहि अतिशय स्वाभाविक झालें आहे. दुष्यंताच्या स्वभावातील शौर्य व उदात्तता वगैरे सारख्या गुणांच्या जोडीलाच त्याच्या वृत्तीमधला उतावळा कामुकपणा, चंचलता व कांहींसा स्वार्थ हे दोषही दर्शविले असल्यामुळें दुष्यंताचें स्वभावचित्र अतिशय स्वाभाविक व रेखीव उतरलें आहे.

नाटकातून, ठिकठिकाणीं थोर, शूर, सदय पुरुवंशाला भूषणभूत, सर्वांवर दया करणारा असें दुष्यंताचें वर्णन केलेलें असलें तरीसुद्धा ऋषिकुमाराशीं बोलताना त्यानें दाखविलेला उर्मटपणा, शकुंतलेच्या बाबतींत त्यानें केलेला अन्याय, तसेंच निपुत्रिक असल्यामुळें पुरुवंशातल्या राजलक्ष्मीची पुढें काय अवस्था होणार या चिंतेच्या भरात त्यानें काढलेले स्वार्थी उद्गार या एकावाक्यातच पहाण्यासारखें आहेत.

राजा —प्रत्यक्ष हातात पुण्यफल आलें असून मी त्याचा अव्हेर केला तेव्हा मला धिक्कार असो '

शकुंतलेचें स्वभावचित्रण करताना मूळ नाटकात नसलेल्याही कांहीं कल्पना तिच्या तोंडीं घालून किर्लोस्करानीं तें अतिशय स्वाभाविक आणि आकर्षक केलेलें आहे.

जेव्हा दुष्यन्ताची व शकुन्तलेची पहिली भेट होते त्यावेळचा तिचा संकोची व लाजरा स्वभाव अतिशय मधुर व वेल्हाळ आहे. किर्लोस्करांच्या सुखान्तिकाचा एक

महत्त्वाचा विशेष म्हणजे कोणत्याहि तत्त्वप्रतिपादनापासून फटाक्षानें बाळगलेली अलिप्तता. या दृष्टीनें त्या सुखान्तिका निर्मळ आहेत असें म्हणावयास काहीं हरकत नाहीं. सहृदय व सात्त्विक मनोरंजन हेंच ध्येय डोळ्यापुढें ठेवून किर्लोस्करानीं आपल्या सुखान्तिका लिहिल्या आहेत.

किर्लोस्कराच्या सुखान्तिकानीं तत्कालिन लोकाच्या मनावर येवढा खोल ठसा उमटवून ठेविला होता कीं न्या. रानडे, तेल्ग, डॉ. भाडारकर, केरुनाना छत्रे यासारखे समाजातले विद्वान् आणि प्रतिष्ठित लोकहि नाटकाना हौसेनें येऊ लागले आणि 'नाटकें पाहावींत कीं पाहू नयेत'[1] असा लेख विष्णूशास्त्री चिपळूणकरानीं आपल्या निबंधमालेंतून लिहिला. नाटकाना व नाट्यव्यावसायिकाना आतापर्यंत समाजात जो फारसा मान किंवा प्रतिष्ठा न व्हती, तो मान व ती प्रतिष्ठा किर्लोस्करानीं त्याना प्रथम मिळवून दिली. किर्लोस्कराच्या नाट्यलेखनपद्धतीचा तत्कालीन नाटककाराच्या मनावरहि फार परिणाम झाला होता. त्यामुळें किर्लोस्कराप्रमाणें पदाचीं बरसात करणारीं नाटकें लिहिणारे कित्येक नाटककार त्या काळात होऊन गेले शामराव नारायण भेंडे यानीं आपल्या 'सौमद्र' नाटकात पाऊणशें पदें घातलीं आहेत किर्लोस्करी नाट्यपद्धतीचें अनुकरण करणाऱ्या लेखकात वासुदेव नारायण डोंगरे, व अण्णा मार्तंड जोशी हे नाटककार त्यावल्या त्यात जरा बऱ्यापैकीं आहेत. डोंगऱ्यानीं काहीं सस्कृत नाटकें मराठींत अनुवादित केली. 'रगी नायकीण' हें त्याचें प्रहसन मात्र स्वतत्र आहे. अण्णा मार्तंड जोशाच्या नाटकात 'श. सौभाग्यरमा' हें नाटक सर्वपरिचित आहे. एकीकडे किर्लोस्कराच्या नाट्यलेखनपद्धतीचें अनुकरण करणारी नाटकें लिहिलीं जात असताना दुसरीकडे जुन्या विष्णुदास सप्रदायातील सूत्रधार विदूषक गणपति–सरस्वति यानीं युक्त अशीं नाटकेंहि भरपूर प्रमाणात लिहिलीं जात होतीं. दत्तात्रय वासुदेव जोगळेकर याचें 'सौरीविक्रम', 'मणिहरण' किंवा सखाराम बाळकृष्ण सरनाईक याचीं 'पार्थगर्वपरिहार', 'दामाजीपन्ताचें नाटक' हीं नाटकें विष्णुदास सप्रदाय पुढें चालवीत होतीं पण हा सप्रदाय स्थितीशील आणि प्रगतिपराङ्मुख असल्यामुळें पुढें तो हळूहळू लोप पावत गेला.

किर्लोस्कराच्या नतर मराठी नाट्यसृष्टींत जर कोणाचें नाव घ्यायला हवें असेल तर तें देवलाचें किर्लोस्करानी निर्मिलेली प्रभावी नाट्यपरपरा देवलानीं अधिक प्रगत आणि विकसित केली बेळगावच्या सरदार हायस्कूलात आण्णासाहेब किर्लोस्कर शिक्षक होते त्यावेळीं देवल हे तेथें विद्यार्थी होते.

आपल्या या गुरुकडून देवलानीं शालेय अभ्यासाचें ज्ञान कितपत घेतलें असेल तें असो. नाट्यशिक्षणाचे धडे मात्र त्यानीं किर्लोस्कराकडून

१ शाकुतल नाटक अक ६ वा (किर्लोस्कर कृत)

गिरविले यात शंका नाहीं. शाळेंत असल्यापासूनच देवलांना कविता करण्याचा व नाटकें लिहिण्याचा नाद होता. या कामीं त्यांना किर्लोस्कराकडून त्यांना सतत प्रोत्साहन मिळे. देवलांनी लिहिलेल्या सात नाटकांपैकीं 'शापसंभ्रम', मृच्छकटिक व विक्रमोर्वशीय ही तीन नाटकें संस्कृतमधून अनुवादित केलीं आहेत. दुर्गा, झुंजारराव व संशयकल्लोळ हीं इंग्रजीवरून घेतलेलीं नाटकें आहेत. 'शारदा' ही देवलांची एकमेव स्वतंत्र नाट्यकृति होय. किर्लोस्करांच्या मानानें देवलांजवळ स्वतंत्र नाट्यप्रतिभा कमी प्रमाणांत होती. रूपांतराच्या बाबतींत मात्र ते अत्यंत निष्णात होते आणि या बाबतींत त्यांचा हात धरणारा नाटककार अद्यापीहि निर्माण झालेला नाहीं. 'संशयकल्लोळ' सारख्या नाटकांत तर भाषांतराची शंका देखील येत नाहीं. इतकें ते मराठी वातावरणाशीं सुसंगत उतरलें आहे

प्रसन्न गद्यपद्य रचना व सूक्ष्म नाट्यदृष्टि हे देवलांच्या नाट्यप्रतिभेचे प्रमुख विशेष आहेत. रेखीव स्वभावरचना, सहजसुंदर संवाद, टप्प्या टप्प्यानें होत जाणारा रसोत्कर्ष, सोपी, सुबोध वास्तव भाषाशैली, खुसखुशीत नम्र व मार्मिक विनोद, जिवंत वाटतील अशा स्वभावरेखा या गुणामुळें मराठी नाटककारांत देवलांचें स्थान पहिल्या श्रेणींत आहे. 'गुरुसे चेला सवाई' या प्रमाणें किर्लोस्कर देवलांच्या बाबतींत घडलें आहे विषयाची विविधता, मनोवगाहक कलात्मकता या दृष्टीनें सुखान्तिकाबद्दलच म्हणायचें झालें तर त्याचीं आज पुष्कळ प्रगति झाली आहे. पण कथानकाचा बांधेसूदपणा, स्वाभाविक व सुंदर संवाद, नर्म विनोद आणि रसपरिपोष या दृष्टीनें देवलांच्या सुखान्तिका आजहि सरस वाटतात. किर्लोस्करा प्रमाणेंच देवलांचीहि परंपरा वास्तववादाचीच आहे.

"आधुनिक मराठी नाट्याचे निर्माते असलेल्या किर्लोस्करांचे सच्छिष्य गोविंदराव देवल हे किर्लोस्करांप्रमाणें एकाचवेळीं नाटककार, अभिनयकलेचें व रंगभूमिविज्ञानाचे जाणकार होते किर्लोस्करानंतर देवलांनींच मराठी रंगभूमीची उज्ज्वलता आणि प्रतिष्ठा टिकवून धरली त्यातहि पुन्हा देवलांच्या बाजूनें मांडण्यासारखा विशेष गौरवाचा मुद्दा हा कीं, तें आपले नाट्यगुरु किर्लोस्कर यांच्याबद्दल परम आदर बाळगून असले तरी गुरुप्रत्ययनेयबुद्धि नव्हते. नाट्यतत्वविषयक प्रश्नांच्या बाबतींत ते सर्वस्वी स्वतंत्रप्रज्ञ होते. नाट्यविषयक मतांच्या बाबतींतील देवलांच्या या स्वाभिमानी वृत्तीमुळेंच, 'माझे ह्यातींत तुझें कोणतेंहि नाटक पुढें येणार नाहीं' असा गुरूकडून शिष्याला शाप मिळण्याइतपत गुरुशिष्यांत एकदा खटका उडाला होता."[1]

---

[1] आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास भाग १ ला,
अ ना देशपांडे खंड २ रा, ५ वें प्रकरण, पृ २४७–२४८

संतवाङ्मयापासून तों देवलकिर्लोस्करांच्या सुखान्तिकेपर्यन्त विनोद व हास्यकारण यांचा मराठी साहित्यांत कसकसा विकास होत गेला हें आपण या प्रकरणांत पाहिलें. संतकवींच्या काळांतील विनोद हा पारमार्थिक प्रमेयांचें विवरण करण्यासाठीं, सामाजिक दंभस्फोटासाठीं व समाज सुधारण्यासाठीं बव्हंशी उपयोजिला गेला आहे. अव्वल इंग्रजीच्या काळांत विनोदाचें हत्यार पारतंत्र्य निवारण्यासाठीं आणि रूढीभंजनासाठीं मुख्यत्वें वापरलें गेलें. प्रारंभीच्या मराठी नाटकांतील विनोद हा जुन्या संस्कृत नाटकांतील विदुषकाच्या आधारानेंच फुललेला दिसून येतो. त्याचें स्वरूपहि तेवढें सूक्ष्म किंवा कलात्मक नाहीं. हास्य व हास्यकारण यांच्या तांत्रिक कसोटीला उतरेल अशा विनोदाचा परिपोष किर्लोस्करांच्या सौभद्रासारख्या नाटकांतच प्रथम झालेला आपणांस आढळून येतो. किर्लोस्करांच्या मानानें देवलांचा विनोद हा अधिक हेतूपूर्ण आहे. तथापि निर्मळपणा व प्रसन्नता हे गुण त्यांतहि प्रकर्षानें आढळून येतात. मराठी सुखान्तिकेचें खऱ्या अर्थानें उगमस्थान येथेंच आहे असें म्हणावें लागतें.

प्रकरण ७ वें

सुखान्तिकाकार कृ. श्री. कृ. कोल्हटकर

मराठी सुखान्तिकेसबंधीं विचार करताना प्रारंभापासून आजतागायत तिचा कसा विकास होत गेला हें ल्क्षात घेतलें सातव्या प्रकरणापर्यंत विष्णुदास भाव्यांचीं कळसूत्री बाहुल्यांचीं नाटकें, सूत्रधार व विदूषकाला प्राधान्य असणारीं पौराणिक नाटकें, इंग्रजी फार्सच्या धर्तीवर लिहिलेलीं विनोदी प्रहसनें व इंग्रजी आणि संस्कृत नाटकांचीं केलेलीं भाषांतरें इत्यादि वेगवेगळ्या स्थित्यंतरातून सुखान्तिकेची प्रगति कशी झाली याचीहि चर्चा केली. सुखान्तिकेच्या प्रारंभीच्या स्वरूपात जो विस्कळीतपणा व अवास्तवता होती, ती पाश्चात्य व संस्कृत नाटकाच्या परिशीलनानें पुष्कळ कमी झाली. सूत्रधार, विदूषक व राक्षस यासारख्या पात्रांचें अबाधित हक्क हळूहळू नाहींसें होऊ लागलें. पूर्वी सूत्रधाराच्या माध्यमातून पात्रांचीं भाषणें किंवा पद्य म्हणण्याची पद्धत होती, ती हळूहळू लुप्त होऊ लागली. तिच्याबद्दलचा खालील उतारा पहाण्यासारखा आहे.

"नाटकाला आरंभ होण्यापूर्वी पडद्याआड कांहींवेळ गायनवादन चालतें...... नंतर सूत्रधार मंगलाचरणाचीं दोनतीन पदें म्हणतो. सूत्रधारानें गणपतीचें स्तवन केल्यावर पडदा बाजूस केला म्हणजे गणपति रंगभूमीवर दिसतो......नंतर सरस्वतीचें स्तवन केल्यावर मयूरारूढ सरस्वती नृत्य करीत येते... वरयाचना व वरदान हीं सूत्रधार पद्यात म्हणतो. गणपति व सरस्वती अंतर्धान पावल्यावर ब्रम्हदेव येतो त्यानंतर शंखासुर येतो आणि वेद चोरल्याबद्दल श्रीविष्णु त्याच्याशी युद्ध करून त्याचें पारिपत्य करतो... ...दशावतारातील पहिला अवतार झाल्यावर बाकी अवतार गाळून कृष्णावतारातील गोपगोपी आणि कृष्ण याच्या लीलाचा भाग दाखविण्यात येतो. . पूर्वरंग झाल्यावर कोणत्या तरी पौराणिक कथेवर नाटक होतें......सर्व पात्रांचीं—पदें एकटा सूत्रधारच म्हणतो "[1]

कल्पनारम्य सामाजिक नाटकाच्या सुरुवातीच्या काळात अनुक्रमें १८७९ व १८८० सालीं सोकरबापूजी त्रिलोकेकर यांनीं—'नल्दमयंती' व 'हरिश्चंद्र' या दोन पौराणिक सुखान्तिका लिहिल्या. या खेरीज या काळातील इतर कल्पनारम्य सामाजिक नाटकाचा आढावा घेताना, कृ. बा. मेळकरकृत संगीत चंद्रसेना (१९०१), बा. वि. धामणकरकृत अजितसिंग कमला (१९०२) व भुवनसुंदरी

---

१ माझ्या कांहीं नाट्यस्मृति—श्री कानेटकर—पृ १५०-१५१

(१९०५), त्र्यं. ग. धामणस्करकृत नंदकुमार (१९०३), कृ. दा. मळेकरकृत मधुमाधिनी (१९०६), य. कृ. वझेकृत कामसेनरसिका (१९०७), द. मा नवरेकृत अमरसिंग (१९०८), वि. बा. कुळकर्णीकृत सत्यप्रताप (१९०७), कृ. गो. केळकरकृत कुसुमवसंत (१९०७), वि. वी. गुर्जरकृत गौप्यगोपन (१९०८), य. ना. टिपणीसकृत कमला (१९११), बाबाजी दौलतराव राणेकृत कुसुमचंपा (१९१२) वगैरे सुखान्तिका उल्लेखनीय आहेत.

त्यानंतर माधवराव पाटणकर, आण्णासाहेब किर्लोस्कर, व गो. ब. देवल हे तीन महत्वाचे नाटककार विचारात घ्यायला हवेत. कारण त्यांनी करुण, शृंगार व हास्य या रसांनीं युक्त व संगीतप्रधान नाट्यरचना करून हा कालखंड गाजविला. त्यांच्या विक्रमशशिकला, वसंतचंद्रिका, युवतीविजय, शाकुंतल, सौभद्र, संशयकल्लोळ, शारदा इत्यादि अनेक अभिजात, कल्पनारम्य आणि उपरोधप्रधान सुखान्तिकांनीं मराठी रंगभूमि गजबजून गेली त्रिलोकेकरांच्या व किर्लोस्करांच्या कालापावेतों नाटकातील संगीत किंवा पद्यभाग एकट्या सूत्रधाराकडे असे, तो प्रघात मोडून ज्या त्या पात्रांनीं आपापलीं पदें म्हणण्याचा जो संप्रदाय त्रिलोकेकरांच्या नाटकप्रयोगात सुरू झाला, तो आण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं लोकप्रिय केला हा काळांत रंगभूमीच्या बाबतींत जी सुधारणा झाली होती ती खालीलप्रमाणें होती.

"पात्रांच्या समापणात व भाषेत फार सुधारणा झालेली दिसून येते. आण्णाच्या सौभद्राची आद्य नाटकांपैकीं कोणत्याही नाटकाशीं तुलना केली असता या सुधारणेची बरोबर कल्पना होईल. लहान लहान भाषणें, समर्पक शब्दयोजना, संवादातील स्वाभाविकता व त्या योगानें संविधानकाला सहज मिळणारी चालना, हे गुण या काळातील पुढच्या पुढच्या नाटकातून दिवसेंदिवस वाढत गेलेले आढळतात. एकंदरींत भाषेचें स्वरूप जास्त प्रौढ, मनोहर व विकारविचार प्रदर्शनक्षम होत गेलेलें आढळतें. परशुरामतात्या गोडबोले, कोल्हटकर, आगरकर, महाजनी अशा सारख्या विद्वान व कसलेल्या लेखकांनीं जेव्हा या विषयाकडे लेखणी वळविली तेव्हा उत्तम परिष्कृत भाषेचा नमूना इतर नाटककर्त्यांस मिळून नाटक भाषेचें एकदर स्वरूपच वरच्या प्रतीचें झालें यात काय नवल [1]"

तथापि मराठी सुखान्तिकेला याहीपेक्षा उज्ज्वल भवितव्य होतें असें पुढील कालखंडानें दाखवून दिलें हा कालखंड म्हणजे सुप्रसिद्ध साहित्यिक श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर याचा होय. वास्तविक पहाता या कालखंडात मराठी रंगभूमीवर अनेक छोट्या मोठ्या नाटककारांच्या पौराणिक व भाषांतरित नाटकांचे प्रयोग होत होते.

---

१ मराठी साहित्य समालोचन-प्रकरण ५ वें, पृ ११७-११८

वर सांगितल्याप्रमाणें पाटणकर, किर्लोस्कर व देवल या नाटककारांच्या नाटकांतील संगीतानें मराठी रंगभूमि निनादित झाली होती. कोल्हटकरांचें 'वीरतनय' रंगभूमीवर येण्यापूर्वी देवलांच्या नाटकांनीं मराठी प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेतली होती. तथापि 'वीरतनया'नें देवलांच्या या वर्चस्वावर एक जोरदार आघात केला असें म्हणावें लागतें. कारण या नाटकानें मराठी रंगभूमीवर सुखान्तिकेचें एक नवेंच दालन उघडलें. सर्वस्वीं स्वतंत्र कथानक, गुंतागुंतीची व रहस्यमय रचना, शेक्सपियर, मोलियर व शेरिडन् या पाश्चात्य नाटककारांच्या विनोदाच्या धर्तीवर लिहिलेला व हास्योर्मि निर्माण करणारा विनोद, खटकेबाज व चुरचुरीत संवाद, सामाजिक आशय आणि कल्पनारम्यतेची सांगड इत्यादि गुणविशेषांमुळें कोल्हटकरांनीं आपल्या नाटकांच्या द्वारें मराठी नाट्यसृष्टीमध्यें एका अभिनव युगाला प्रारंभ केला असें म्हणावें लागतें.

विद्यार्थिदशेपासून कोल्हटकरांना नाट्य व संगीत यांचा मनस्वी छंद होता. त्यातून पुढें त्यांना शेक्सपियर, मोलियर, शेरिडन, इत्यादि पाश्चात्य नाटककारांचा अभ्यास करण्याची संधि मिळाली. त्यांच्या वेळीं, शुद्ध भाषांतरें, रूपान्तरें व कल्पित असे मराठी नाटकांचे तीन प्रमुख प्रकार होते. कल्पित नाटकांच्या गुणांचें स्वरूप बेताबातांचेंच असे. भाषांतरांच्या पांगुळगाड्यापेक्षां स्वतंत्र नाट्य रचना करून कल्पनारम्य सुखान्तिकांचें दालन समृद्ध करण्याच्या विश्वासानेंच कोल्हटकरांनीं आपलीं नाटकें लिहिलीं. कोल्हटकर हे वास्तववादी नाटककार होते किंवा नाहीं हा वाद वाढविण्यांत अर्थ नाहीं. वास्तविक पहातां नाट्यामध्यें वास्तववाद व कल्पनारम्यत्व हे जलनिरोधक भाग (Water-tight Compartments) नाहींत. कारण वास्तववादी नाटकांत जसें थोडें फार कल्पनारम्यत्व असतें त्याचप्रमाणें कल्पनारम्य नाटकांत कुठें ना कुठें तरी वास्तवतेचा आधार असतोच. कोल्हटकरांचीं सर्व नाटकें अभ्यासून पाहिल्यानंतर एक गोष्ट स्पष्टपणें लक्षांत येते कीं त्यांनीं कोणत्याहि प्रकारच्या अतिरेकी प्रचाराचा अट्टाहास न धरता, स्वतःच्या असामान्य, उत्तुंग व झगमगीत कल्पनाविलासाचा मराठी नाट्यावर साज चढविला. त्यांचा दृष्टिकोन समाजसापेक्ष होता यांत तिळमात्र शंका नाहीं. तथापि त्यांनीं कलात्मक संयमाला अधिक महत्त्व दिलें आहे, त्यामुळें त्यांना सौंदर्यवादी नाटककारच म्हणावें लागतें. कोल्हटकरांबद्दलचे गोविंदराव टेंब्यांनीं जे पुढील उद्‌गार काढले आहेत ते खरोखरीच सार्थ आहेत. ते म्हणतात,

"त्यांच्या प्रत्येक नाटकांत सामाजिक विषमता, अन्याय, मद्यपान इत्यादि विरुद्ध प्रचार आहे, पण हे विषय त्यांनीं सौंदर्यदृष्टीनें, समतोलपणानें व दूरदर्शीपणें हाताळलें आहेत. रंगभूमि ही केवळ कलात्मक सौंदर्याची व अभिजात संस्कृतीची

विलासभूमि आहे. मतप्रचाराची चावडी किंवा दवंडी पिटण्याचा चौक नव्हे; अशा दृष्टीनें त्यांनीं कलात्मक संयम राखून आपलीं नाटकें लिहिलीं. "[1]

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनीं वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजुष, मतिविकार, प्रेमशोधन, वधूपरीक्षा, जन्मरहस्य, सहचारिणी, परिवर्तन, शिवपावित्र्य, श्रमसाफल्य, मायाविवाह अशीं एकंदर बारा नाटकें लिहिलीं. त्यांच्यापैकीं वीरतनय, *मूकनायक, गुप्तमंजुष, मतिविकार, प्रेमशोधन, वधूपरीक्षा व सहचारिणी या* सहा सुखान्तिका विशेष उल्लेखनीय आहेत. अद्भुतरम्यता, रहस्यमयता, हास्यकारण, काव्यात्मता व सामाजिक आशय इत्यादि विशेषांमुळें ह्या नाटकांनीं मराठी रंगभूमीचा दर्जा वाढविला व तिला बहुरंगीं बनविलें. तसेंच वैशिष्ट्यपूर्ण नाट्यविषयक कामगिरीमुळें मराठी प्रेक्षकांचें लक्ष स्वतःकडे वेधून घेतलें. त्यांनीं मंगलाचरण, सूत्रधार, नटी व विदूषक इत्यादी, नाटकांतील ठराविक सांचाच्या गोष्टींचे उचाटन केलें, व कांहीं नाविन्यपूर्ण असें पुढें आणून स्वतःचें वैशिष्ट्य मराठी प्रेक्षकांना दाखविलें.

या प्रकरणाच्या प्रारंभीं सांगितल्याप्रमाणें कोल्हटकरांच्या मनावर, आंग्ल *नाटककार शेक्सपियर व फ्रेंच नाटककार मोलिअर यांच्या सुखान्तिकांचा व* प्रहसनांचा कसा प्रबल संस्कार झाला आहे हें वर उल्लेखिलेल्या सहा सुखान्तिकेंवरून चटकन् लक्षांत येतें. शेक्सपियरच्या सुखान्तिकेविषयीं चर्चा करतांना *Willard* Smith यानें खालील मत प्रदर्शित केलें आहे. तो म्हणतो कीं, 'शेक्सपियरच्या कल्पनारम्य सुखान्तिका या सुखान्तिकेच्या विशिष्ट संकेताच्या चौकटीमध्यें बसूंच शकत नाहीं,' त्याचीं कारणें त्यांच्या पुढील वाक्यांत स्पष्ट झालीं आहेत.

"A comedy is the form of the dramatic art in which a moral flaw in character awakens our laughter by its lack of harmony with the exigencies of society. Plays in which the plot dominates the interest of the spectator are comedies only by courtesy. Shakespear's Romantic Comedies are outside any systematic categories. They are unique in their blending of *interest in characters and interest in incidents*–like Moliere, Shakespeare frequently attained the universal in his characterization. Like Moliere, also, his ethical attitude is implicit in his plays, independent of revealed religion. It differs from Moliere's in that it is deeper and broader. For Moliere is intensely and consistently a comic artist; and if the form and spirit of comedy are at one with my definition, he is, in modern times, the

१. जीवनव्यासंग, पृष्ठ ४९.

supreme maker of comedy. It is Shakespear's glory that he can at times transcend the comic, enriching it with the genial glow of reflective humour that illuminates the great knight of Cervantes, and awakening in the spectators the disinterested and kindly laughter of 'heart and mind in one.'"[1]

कोल्हटकरांच्या नाटकांच्या बाबतींतही आपणांला कांहींसें असेंच म्हणावें लागतें. कारण त्यांच्या नाटकाचा मध्यवर्ति गाभा शेक्सपियरप्रमाणें वास्तव नसून कल्पनारम्यच आहे. त्यामुळें त्यांच्या या सहा सुखान्तिकांना कल्पनारम्य सुखान्तिका (Romantic Comedies) म्हणावें लागतें. अशा सुखान्तिकेच्या कथानकांत तरुण-तरुणींची भेट, त्यांच्यामध्यें प्रेमनिर्मिति, त्यांच्यावर येणारीं संकटें व शेवटीं त्यांचें मीलन असे टप्पे असतात. नायक-नायिकांच्या जीवनांत निर्माण होणारे संघर्ष अनेकविध असल्यामुळें स्वाभाविकपणेंच कथानकांत गुंतागुंतही निर्माण होते. कथानकाचा उत्कर्ष साधण्यासाठीं क्वचित् प्रसंगीं त्यांत रहस्यमयताही असावी लागते. शेक्सपियरच्या, 'ॲज यू लाइक इट्', 'मिड्समरनाइट्स् ड्रीम्', 'मर्चंट ऑफ् व्हेनिस', 'विंटर्सटेल्', 'मच् ॲडो अबाऊट नथींग', वगैरेसारख्या नाटकांप्रमाणेंच कोल्हटकरांच्या सर्व सुखान्तिकांतून' गुंतागुंतीचीं कथानकें असलेलीं आढळून येतात.

'वीरतनय' ह्या नाटकांत पुरुषवेषधारी शालिनीची व शूरसेनाची भेट, शूरसेनाचें मृतपत्नीवर अलौकिक प्रेम, मालिनी व वीरसेनाचें एकमेकांवरील प्रेम वगैरेसारख्या गुंतागुंतीच्या घटना असल्यामुळें शेवटपर्यन्त कांहीं ना कांहीतरी घडत राहतें. त्यांतून वीरसेन ह्या मालिनीला शालिनी समजून तिच्यावर प्रेम करतो, त्यामुळें ही गुंतागुंत अधिकच वाढली आहे. 'मूकनायक' मध्येंही असेंच चमत्कृतीमय कथानक आहे. शरश्चंद्र राजाची पत्नी रोहिणी हिचा भाऊ विक्रांत मुक्याचें सोंग घेऊन शरश्चंद्राच्या राज्यांत रहातो. त्याच्यावर शरश्चंद्राची बहिण सरोजिनी मोहित होते. शरश्चंद्राला मद्यपानाचें व्यसन लागतें. त्याचा शत्रू अंगपूरचा राजा केयूर हाही गुप्तवेषानें या राज्यांत येऊन राहिलेला असतो. व त्यानें विकटाबरोबर संधान बांधलेलें असतें. हें कारस्थान विक्रांत मोठ्या कौशल्यानें हाणून पाडतो व शरश्चंद्राच्या राज्याचा बचाव करतो. नंतर त्याचा सरोजिनीबरोबर विवाह होतो. विक्रांत राजाचा मूकेपणा, केयूराचा बहिरेपणा, विक्रांतानें घेतलेलें वृद्ध वकिलाचें सोंग वगैरे सारखें अनेक कुतुहलोत्पादक प्रसंग 'मूकनायक' या नाटका-मध्यें आहेत. अशाच तऱ्हेनें गुप्तमंजुष या नाटकांत ज्योतिषाचें भविष्य, पेटींतील पत्रें, राणी सौदामिनीनें धारण केलेला पुरुषवेष, सौदामिनीच्या औषधानें मेघनाद

1. The Nature of Comedy—Chapter V—Page 149.

राजाला पुनः दृष्टि येणें वगैरेसारख्या अनेक अद्‌भुतरम्य व काल्पनिक गोष्टींनी या नाटकाचें कथानक परिपूर्ण आहे. 'प्रेमशोधन' नाटकांत तंतोतंत एकमेकासारख्या दिसणाऱ्या दोन जुळ्या भावांचें कथानक आणून अर्वाचि गुंतागुंत व चमत्कृति निर्माण केली आहे. त्या मानानें 'वधू परीक्षा' या नाटकात जरी अनुरूप वधूची परीक्षा करण्याच्या हेतूनें राजा धुरंधर हा ज्योतिष्याचा वेष घेऊन विदर्भेश्वरशास्त्र्यांच्या घरीं येऊन राहिला असला तरी आतांपर्यंत विचार केलेल्या चार नाटकांच्या मानानें, या नाटकांत अद्‌भुतता कांहीं अंशीं कमी आहे. 'सहचारिणी' या सुखान्तिकेच्या कथानकात वेषांतराला अतिशय महत्त्व दिलें आहे. रावजी व नाईक हे दोन अट्टल दरवडेखोर वेष पालटून जहागिरदाराच्या वाड्यात येऊन रहातात, पोलीस ऑफिसर विश्वासराव व अनंत कुळकर्णीहि वेष बदलून शिक्षक म्हणूनच तेथें रहातात. जनूमामा मधून मधून आनंदीबाई देशमुख हिचा वेष घेऊन जहागिरदारांना फसवितो. एकूण या नाटकात जिकडे तिकडे वेषांतरच दिसून येतें. अशा रीतीनें शेक्सपियरच्या नाटकांतील वेषांतराचा केवळ कोल्हटकरांच्यावरच नव्हे तर इतरहि अनेक नाटककारांच्यावर परिणाम झालेला दिसून येतो. म्हणूनच वि. द. साठे यांनीं या काळांतील नाटकासंबंधीचे पुढील उद्‌गार सार्थ म्हणावे लागतात.

"मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभीच्या बऱ्याच नाट्यकृतींतील संघर्ष हा केवळ बाह्य घटनात रमलेला व फलप्राप्तीवर केंद्रीभूत झालेला असा दिसतो. त्रिलोकेकर, धामणकर, कानिटकर, डोंगरे, पाटणकर वगैरे नाटककाराच्या नाट्यकृती ह्या बाह्य घटनात्मक संघर्षाचें (Cutward Conflict) चित्रण करण्यातच प्रायः गुरफटलेल्या होत्या. ह्या नाटकाचा प्रारंभ संस्कृत पद्धतीच्या सूत्रधार–नांदी–विदूषकयुक्त प्रवेशानें बहुधा होई. त्यानंतरचा संघर्ष हा प्रायः दोन अथवा अधिक व्यक्तींमध्यें राजसत्ता, संपत्ति किंवा स्त्रीविषयक झालेल्या झगड्यावर अधिष्ठित असे व त्याचा उपसंहार संस्कृत नाट्याच्या विशिष्ट तंत्रपरंपरेप्रमाणें होई. ह्या परंपरेंत लक्षात येण्यासारखा एक निराळाच पण बाह्य घटनाधिष्ठित असा फरक श्री. कृ. कोल्हटकरांनीं आपल्या नाट्यकृतिद्वारा निर्माण करून दाखविला. शेक्सपियरच्या पद्धतीची संविधानकाची गुंतागुंत, मुख्य समरप्रसंगाला पोषक व पूरक अशा छोटया समरप्रसंगाची (Minor Crisis) चढण, एक अथवा दोन उपकथानकाच्या साहाय्यानें विनोदनिर्मिति करणें, वेषांतर, निरोपातील घोटाळा, पत्रें वगैरेंच्या साहाय्यानें रहस्यपरिपोष करणें, द्वंद्व, युद्ध, मारामारी प्रकार इत्यादींच्या साहाय्यानें संविधानकाचें प्रायोगिक मूल्य वाढविणें–वगैरे बाबतीतील घटनात्मक तपशील कोल्हटकराच्या 'वीरतनय,' 'मूकनायक,' 'गुप्तमंजूषा,' 'प्रेमशोधन,' 'जन्मरहस्य' वगैरे नाटकांतून भरपूर प्रमाणांत आढळतो. कोल्हटकराच्या या सर्व नाटकावर मुख्य छाप शेक्सपिअरनें अशेरी अनेरीत

लिहिलेल्या "विंटर्स टेल", "टेंपेस्ट" वगैरे 'मास्क्' वजा वेषांतराधिष्ठित व दृश्यप्रधान नाटकांची अधिक प्रमाणात आहे. एलिझाबेथ राणीनंतर इंग्लंडच्या गादीवर आलेल्या परकीय (स्कॉच) राजाच्या-जेम्सच्या कारकीर्दीत या विशिष्ट पद्धतीच्या नाटकांची प्रथा इतकी रूढ झाली होती कीं, त्या पद्धतीचीं नाटकें लिहिणारा नाटककारांचा एक स्वतंत्र असा लेखकवर्गच निर्माण झाला. कोल्हटकरांनीं सुरू करून दिलेल्या या वेषांतराच्या घटनेचा कथेला पूरक असा उपयोग करून देण्याची विशिष्ट तंत्रपद्धति पुढें इतकी लोकप्रिय झाली कीं, मोठमोठ्या नाटककारानाहि तिचा उपयोग कथावस्तूच्या रहस्यपरिपोषाकरितां करण्याचा मोह अनावर होऊं लागला. रा. ग. गडकरी, वा गो जोशी, वा. वा. खरे, न. चिं. केळकर, मा. ना. जोशी, श. प. जोशी, प्र के अत्रे वगैरेंच्या नाटकांतून या पद्धतीच्या वेषांतराच्या आलेल्या घटना या दृष्टीनें उल्लेखनीय आहेत."[१]

शेक्सपियरच्या सुखान्तिकांप्रमाणेंच कोल्हटकरांच्या सुखान्तिकांतून स्त्री पात्रांचीं—विशेषतः नायिकांचीं आणि उपनायिकांचीं स्वभावचित्रणें अतिशय चित्तवेधक झालीं आहेत. किंबहुना त्यांच्या बहुतेक नायिका नायकांना झाकाळून टाकतात. या संबंधीं कै. गोविंदराव टेंबे यांचे खालील उद्गार पहावे.

"श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांपासून मराठी नाट्यसाहित्यामध्यें रचनातंत्र, पद्यांच्या चाली, भाषाशैली वगैरेंच्या क्रान्त्या होऊं लागल्या होत्याच, परंतु त्याबरोबरच एक मोठी क्रांति म्हणजे नायकापेक्षां नायिकेला प्राधान्य देण्याकडे लेखकांचा कल झुकूं लागला ही होय. 'मानापमान' व नंतरचीं खाडिलकरांचीं नाटकें, "वीरतनया" नंतरचीं कोल्हटकरांचीं नाटकें, गडकऱ्यांचीं बहुतेक नाटकें, नायकाऐवजीं नायिका व उपनायिका यांच्या भोंवतीं रचल्यासारखीं माझ्या बुद्धीला त्या वेळीं वाटलीं."[२]

कोल्हटकरांच्या बहुतेक सर्व सुखान्तिकांचीं कथानकें राजाराणींनीं व्यापलेलीं आहेत. त्यांतूनच त्यांच्या नाटकांत अद्भुतरम्यतेला वाव मिळाला आहे. कल्पनारम्यतेला अधिक महत्त्व दिल्यामुळें त्यांच्या नाटकांतील सामाजिक दृष्टिकोन फारसा उत्कटत्वानें प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर येत नाहीं हें जरी खरें असलें तरी एक गोष्ट ध्यानांत घेतली पाहिजे ती ही कीं, कोल्हटकरांचें नाट्यलेखन अभिजातता व सौंदर्यसाधना या दोन गुणांचें मनोरम मिश्रण आहे. वास्तविक पहातां एल्. जे. पॉटस् या ग्रंथकारानें म्हटल्याप्रमाणें, 'सुखान्तिका या नाट्यप्रकाराचें कार्य

१ मराठी नाट्यरचना, प्रकरण ९ वें, पृष्ठ १९५-१९६

२ माझा जीवनविहार, पृष्ठ १००.

वास्तवांतील घन्याधाईट माणसांच्या व्यवहाराचें सौंदर्यशाली दर्शन घडविणें हा आहे, नीतीबोधाचे धडे हा तिचा उद्देश नाहीं.'

"It is not the business of comedy to inculcate moral doctrine. Its business is to satisfy a healthy human desire; the desire to understand the behaviour of men and women towards one another in social life, and to judge them according to their own pretensions and standards. So far as it does this well and *truly it makes for righteousness.*"[1]

मेरिडियच्या मताप्रमाणें सुखान्तिकेमध्यें समाजांतील सुप्रतिष्ठित स्त्रीपुरुषांच्या जीवनाचा आलेख असावा लागतो. याचा अर्थ असा होतो कीं, सुखान्तिकेमध्यें नागरसंस्कृतींतील सुप्रतिष्ठित पात्रेंच असलीं पाहिजेत. पण शेक्सपियरच्या सर्वच सुखान्तिकांतून आपल्याला तसें दिसून येत नाहीं. आणि म्हणूनच मेरिडियनें वापरलेल्या नागरसंस्कृतींतील स्त्रीपुरुष याचा अर्थ स्पष्ट केला पाहिजे. समाजांतील वरच्या थरांतील स्त्रीपुरुष हा सुखान्तिकेला योग्य विषय आहे यांत शंका नाहीं. कारण समाजांतील वरिष्ठ वर्गांतील व्यक्ती, त्यांचे आचार-विचार व भाषा-पद्धती ही, इतर थरांतील व्यक्तींपेक्षां भिन्न असते. तथापि सुखान्तिकेंतील स्त्रीपुरुष तसेंच असले पाहिजेत असें तिच्यावर बंधन घालणें मात्र योग्य होणार नाहीं. शेक्सपिअरनें अशा व्यक्तींना आपल्या नाटकांतून प्राधान्य दिलें आहे. कारण त्यांच्या सर्व नाटकांचें अधिष्ठान म्हणजे भावना व काव्यात्मता आहे. कोल्हटकरांच्या बाबतींतहि तसेंच झालें आहे. आणि म्हणूनच त्यांच्याहि सर्व सुखान्तिकेंतून राजा-राण्यांचें किंवा समाजांतील वरच्या थरांतील लोकांचें प्रायः चित्रण केलेलें आढळून येतें. शेक्सपियरच्या नाटकामध्यें जो काव्य व विनोद कोल्हटकरांना आढळून आला त्याचें त्यांना अत्यंत आकर्षण वाटलें असावें असें दिसतें. म्हणूनच कीं काय, वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजूष वगैरे त्यांचीं नाटकें शेक्सपियरच्या वळणाचीं आहेत. कोल्हटकरांनीं आपल्या नाटकांतून जरी कांहीं सामाजिक प्रश्न हाताळले असले तरी त्यांच्या यशाची गुरुकिल्ली नाटकांच्या कथानकांतील शृंगाररस व काव्यात्मता यांच्या हृदयंगम अविष्कारांतच सामावली आहे. किंबहुना काव्य व चमत्कृति हे त्यांच्या प्रतिभेचे दोन महत्त्वपूर्ण विशेष म्हटले पाहिजेत. या दोन विशेषांची आराधना त्यांनीं केली हें जरी खरें असलें तरी रंगभूमीला प्रसन्न करावयास त्या दोन गुणविशेषांपेक्षा अधिक कांहीं तरी हवें होतें. त्या संबंधीं प्रा. फडकरांचे खालील विचार मननीय आहेत.

---

1. Comedy—L. J. Potts—Chapter III, page 56.

"परंतु ते गुण रागदेवतेचा आत्मा नव्हते. संगीत, काव्य, चमत्कृति हे कोल्हटकराच्या प्रतिमेचे विशेष होत. यामुळे त्यांचे नाटकांत सौंदर्य निर्माण झालें व त्यानें कांहीं काळ लोकांना मोहिनी घातली. परंतु नाट्याचा आत्मा जो संघर्ष त्याकडे यावें तसें लक्ष त्यांनीं दिलें नाहीं. त्यामुळे त्यांनीं निर्माण केलेल्या सौंदर्याला शक्तीची जोड मिळाली नाहीं. कोल्हटकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर आता टिकत नाहींत यांचेंहि कारण हेंच होय."[1]

कोल्हटकरांनीं कल्पनारम्यत्वाला जास्तींत जास्त महत्त्व दिल्याकारणानें सामाजिक सुधारणेची जाणीव जरी त्यांच्या नाटकांतून असली तरी नाटकांतील वैचित्र्य व सौंदर्य यांच्यामुळें ती उत्कट स्वरूपांत दिसून येत नाहीं. तरीसुद्धा रंजनाबरोबर थोडासा उपदेशही असावा म्हणून त्यांनीं आपल्या सर्व सुखान्तिकांतून तत्कालिन समाजातील पुनर्विवाह, स्त्रीशिक्षण, प्रतिलोमअनुलोमविवाह, वगैरेसारखीं निरनिराळी प्रमेयें घेऊन तीं नाटकाच्या कथानकांत अडकून देण्याचा प्रयत्न केला आहे. असें जरी असलें तरी प्रेक्षकांचें लक्ष मात्र नाटकांतील प्रमेयापेक्षा गुंतागुंती वरच अधिक खिळून रहातें.

चमत्कृतीच्या या हव्यासामुळें बहुतेक नाटकांतील स्वभावचित्रणाकडे कोल्हटकरांचें दुर्लक्ष झालें आहे. विशेषतः त्यांचीं स्त्रीपात्रें त्यांच्या पुरुष पात्रांपेक्षां सरस निपजलीं आहेत. शालिनी, सरोजिनी, मैनिका, सरस्वती, चंद्रिका, इंदिरा, गंगू, यमुना, त्रिवेणी व कांता इत्यादि रम्य स्त्री चित्रणामुळें त्यांची नाट्यसृष्टि समृद्ध झाली आहे. कोल्हटकरांचीं ही स्त्रीसृष्टि जशी रम्य आहे तशीच 'प्रेम' या भावनेच्या दृष्टीनें स्वाभाविकहि आहे. कारण जुन्या संस्कृत नाटकांतील नायिकांची मदनबाधा व कोल्हटकरांच्या नाटकांतील शालिनी, मालिनी, चंद्रिका, सरोजिनी इत्यादि तरुणींच्या मनांत उद्भवणारी स्वाभाविक प्रेमभावना यांत जमीनअस्मानाचें अंतर आहे. रंगभूमीवरील शृंगाररसाची निर्मिति व्हावयास कारणीभूत होणाऱ्या 'प्रेम' या भावनेला अकृत्रिम करण्याचें श्रेय कोल्हटकरांच्याकडेच जातें.

सुखान्तिका हा नाट्यप्रकार रसिक मनाला आनंद देण्यास कारणीभूत होतो. कोल्हटकरांच्या सुखान्तिकांतून सुसंस्कृत व रसिक मनाला आकृष्ट करणाऱ्या ज्या अनेक गोष्टी आढळून येतात, त्यांचा ओझरता विचार आतापर्यंत केला आहे. याखेरीज महत्त्वाचे असे एक दोन मुद्दे यापुढें लक्षात घ्यावयास हवेत. कल्पनारम्य सुखान्तिकांतून योगायोगाला जास्त महत्त्व मिळत असल्याकारणानें तिच्यांतील घटना तर्कशास्त्राच्या नेहमींच्या सर्वसामान्य कसोटीला उतरणें शक्य नाहीं. असें जरी असलें तरी तिच्यांतून मानवी जीवनांतील सुखद

१ नाटककार कोल्हटकर, पृ. ८९

क्षणाच्या पुन प्रत्ययाचा आनद मात्र मिळाल्याशिवाय राहात नाही. अशा या नाट्यप्रकारात आत्यतिक दु खाच्या भावनेला या प्रसगाला अवकाश नसतो. सुखाला उठावदार करण्यासाठी कथानकात थोडेसें दु ख निर्माण केलेलें असतें त्याचप्रमाणें दु.खनिर्मिति करणाऱ्या खलपात्राला अतिशय कडक शासनही दिलेलें नसतें. नाहीं तर सुखान्तिकेतील सुखाचा बेरग झाल्याशिवाय रहाणार नाहीं. शिवाय सुखान्तिकेचें वातावरण आनदाला पोषक असल्यामुळे मानवी जीवनातले धोके त्यात कमी प्रमाणात येणें स्वाभाविक आहे. त्यामुळेंच कोल्हटकरांच्या नाटकातील खलपुरुष, वृदावन किंवा घनश्याम या खलपुरुषाप्रमाणें 'काळेकुट्ट दुष्ट' नसून त्या मानानें काहीसें मवाळच आहेत, व त्याना नाटकाच्या शेवटीं फारसें कठोर शासनही मिळत नाहीं. 'वीरतनया' मधील शभूसेन जरी मूर्ख नसला तरी मृच्छकटिकातील शकारासारखाच दुष्ट व भित्रा आहे. मात्र तो पाताळयत्रीपणानें नाटकात कारस्थान रचतो व मुख्य पात्राच्यामध्यें नारदासारख्या कलागति लावतो. पण शेवटीं शूरसेनाचा व मकुळच्या कपटानें वध करीत असताना पकडला जातो. शभूसेनाला ज्याप्रमाणें कठोर शासन दिलेलें दिसत नाहीं त्याचप्रमाणें 'मूकनायक'तील दोन खलपुरुष, केयूर व विकठ याना शेवटीं साधी कैद मिळालेलीच दाखविली आहे. 'गुप्तमजूष' मधला कैलासनाथ असाच पराजीत होऊन व कोठलेंही शासन न मिळता उलट त्याची त्रियाच्या पाठशाळेवर नेमणूक करण्यात आली आहे 'मतिविकार' मधला हरिहर शास्त्री हा मात्र शेक्सपिअरच्या 'अिॲगो' प्रमाणें शभर नबरी खलपुरुष दाखविलेला आहे. 'जे का व्यर्थ परार्थ हानी करिती ते कोण कीं दुर्मती !' या वचनाप्रमाणें हरिहर शास्त्री हा दुसऱ्याचें अकारणच नुकसान करतो. तो अत्यत विषयी असून स्वत च्या विषयपरिपूर्ती करिता वाटेल तें पाप करायलाही मागें घेत नाहीं. पण हरिहर शास्त्र्यालाहि फारसें कडक शासन मिळालेलें नाहीं 'प्रेमशोधना'मध्यें कदन हाच खलाची भूमिका पार पाडतो पण शेवटीं इन्दिरेच्या प्रेमाच्या दैवी शक्तीमुळें त्याच्या स्वभावात एकदम परिवर्तन होतें. 'वधूपरीक्षा' या नाटकात खलपुरुष नसून खलस्त्री आहे, व ती म्हणजे वाराणसी तथापि तिचा दुष्टपणा वीर वामनराव जोशाच्या राक्षसी महत्त्वाकाक्षेतील मदालसेच्या दुष्टपणाप्रमाणें उत्कटत्वानें रगविलेला नसून तिला अपयशापलिकडे दुसरें शासनही मिळालें नाहीं 'सहचारिणी'मध्यें मात्र रावजी व नाईक हें दोन दरवडेखोर खलपुरुष आहेत. पण दुष्टपणापेक्षा त्याच्याकडून नाटकात विनोदनिर्मितीच जास्त झालेली आहे. नाटकाच्या शेवटीं त्याचें स्वरूप उघडकीला येऊन ते गिरफदार होतात. हें चोराना मिळणारें स्वाभाविक शासनच आहे अशा रीतीनें कोल्हटकरांच्या सुखान्तिकातील खलपुरुष (हरिहरशास्त्र्याचा अपवाद सोडल्यास) अत्यत दुष्ट नाहींत त्यामुळें नाटकात

संघर्ष कमी प्रमाणात निर्माण झाले आहेत व तसें होणें सुखान्तिकेच्या ठराविक साच्याला अनुकूलच म्हणावें लागेल. कारण सुखान्तिकेमध्यें नाटककाराला शोकान्तिकेसारखें गंभीर नाट्य निर्माण करायचें नसतें.

सुखान्तिकेमध्यें नीतिअनीतीच्या चिरंतन स्वरूपाच्या कल्पना येऊं शकत नाहींत. कारण तिच्यांत शाश्वत मूल्यांतील उणीवा दाखविलेल्या असतात. या उणीवा सुखान्तिकेतील व्यक्ती, त्यांचे स्वभाव व त्या स्वभावामुळें निर्माण होणारे प्रसंग यांतून दर्शविलेल्या असतात. या विसंगती दाखवीपर्यंतच सुखान्तिकेचें कार्य असतें. ऐहिकवाद ही तिची फार मोठी कसोटी आहे. 'भावबंधना'तील धुंडिराज, 'सौभद्रां'तील कृष्ण, 'मानापमाना'तील लक्ष्मीधर, 'संशयकल्लोळा'तील फाल्गुनराव या व्यक्तीरेखा जोपर्यंत मानवी आहेत तोंपर्यंत सुखान्तिकांत रंग भरत जाईल. पण जर त्या व्यक्तीरेखा अतिमानवी किंवा आदर्श झाल्या तर त्याच क्षणीं ती ती सुखान्तिका संपेल व तीं नाटकें 'तोतयाचें बंड' सारखीं किंवा 'संन्याशाचा संसार' सारखीं गंभीर स्वरूपें धारण करतील. कोल्हटकराच्या सुखान्तिकांकडे पाहिलें असतां असें दिसून येतें कीं सुखान्तिकेच्या या मूलभूत सिद्धांतांपैकीं बरेच सिद्धांत त्यांनीं कसोशीनें पाळले आहेत, त्यांच्या बद्दलचें विधान सत्य आहे असें म्हणावें लागतें.

सुखान्तिकेचा आणखी एक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे विनोद हा होय. या नाट्यप्रकारांत जीवन कसें आहे हें दाखवून तें कसें असावें हें सूचित केलेलें असतें. सुखतत्त्वाची प्रगति होण्यासाठीं व जीवनातील उणीवा किंवा विसंगति ठळकपणें दर्शविण्यासाठीं विनोदाचा उपयोग केलेला असतो. या संदर्भात आतां कोल्हटकराच्या सुखान्तिकांतील विनोदाचा परामर्श घ्यायचा आहे.

जुन्या संस्कृत नाटकांत कांहीं अपवाद सोडून मात्र. विनोदाचे दोनच प्रकार पहावयास मिळतात. एक म्हणजे संयमशून्य शाब्दिक कोटिक्रम व दुसरा बुद्धिहीन वाचाळपणा. संस्कृत नाटकांतल्या या विनोदाबरोबर तुलना केल्यास कोल्हटकराचा विनोद निःसंशय वरच्या दर्जाचा आहे. सुसंस्कृत माणसाचें मन प्रसन्न करण्याचें सामर्थ्य त्याच्या विनोदांत असल्यामुळें त्यांनीं लिहिलेल्या सुखान्तिकेंतील विनोद सुखद्वातावरणनिर्मितीला पोषक ठरला आहे. त्यांच्या सुखान्तिकांतून हास्य व शृंगार या दोन रसांना प्रमुख स्थान दिलें आहे. विशेषतः मराठींतील विनोदी सांप्रदायाचे जनक या दृष्टीनें कोल्हटकराचा विचार करतांना हास्यरस इतर कोणत्याही रसापेक्षा लेखकाला अधिक प्रिय आहे, असेंच म्हणावें लागतें. हास्यरसाची निर्मिति होण्यासाठीं त्यांनीं आपल्या सुखान्तिकांतून विनोदाचे जरी सर्व प्रकार हाताळले असले तरी त्यांचा मुख्य भर शाब्दिक कोट्या व श्लेष यांवर आहे. विसंगति हा विनोदाचा

आत्मा व रंजन आणि आनंद देणें हीं त्याची प्रमुख कार्यें आहेत असें त्यांचें मत असावें असें वाटतें. विसंगतिबरोबर अतिशयोक्तीचा आधार घेऊनच त्यांनीं आपलीं विनोदी पात्रें निर्माण केलीं आहेत. त्यांच्या सर्व सुखान्तिकांचीं कथानकें तपासून पाहिलीं असतां वरील मतांतील सत्य लक्षांत येतें.

हास्यरसातिक्रम अनेक वेळा नाटकांतील रसाची हानि करतो. नाटककाराच्या ठिकाणीं औचित्यदृष्टि, सहृदयता व स्वाभाविक रसप्रकर्षाची आवड हे गुणविशेष ज्या मानानें अधिक असतील व त्याची प्रतिभा जितकी सूक्ष्मदर्शी असेल त्या मानानें त्याच्या नाटकात विनोदाची योजना केलेली दिसते. हास्यरसाची निर्मिति होण्यास विकृत बोलणें चालणें व कुरूपता यांची मदत होते. कारण या सर्व गोष्टी व्यंगदर्शक तरी असतात अगर त्यांचें अतिशयोक्तीपूर्वक निदर्शन केलें जातें. मनुष्यस्वभावामध्यें असलेलीं नैसर्गिक व्यंगें दर्शविल्यामुळें ही हास्यरसाची निर्मिति होऊं शकते. किंबहुना बहिरंगाची व्यंगें दर्शवून हास्यनिर्मिति करण्यापेक्षां अंतरंगांतील विसंगति दर्शवून हास्य निर्माण करणें हें अधिक कठीण काम असतें. मात्र त्यापासून निर्माण होणारा विनोद श्रेष्ठ दर्जाचा असतो. हीं व्यंगें म्हणजे काम, क्रोध, लोभ, मद, मत्सर, अहंमन्यता, मोठेपणाची हाव, दांभिकपणा, मूर्खपणा, विद्वत्तेची घमेंड, द्रव्यलोभ, चांचल्य, भोळेपणा, विसराळूपणा इत्यादि मानवी स्वभावांतील दोष होत. मानवी स्वभावांतील या विवक्षित दोषांचें दर्शन घडवितांना अतिशयोक्तीचा आश्रय घेऊनहि मनुष्य हा मनुष्यकोटीच्या बाहेर आहे असें भासतां कामा नये. याबद्दलचे श्री. आगाशे यांचे खालील विचार लक्षांत घेण्याजोगे आहेत.

" स्वभावगत वैगुण्य म्हणजे समग्र स्वभाव नव्हे. पूर्वी इंग्रजी भाषेमध्यें विशिष्ट दोषानें युक्त अशीं स्वभावचित्रें ज्यांत आहेत अशीं प्रहसनें (Comedy of Humour) बेन जॉन्सन वगैरे नाटककारांनीं लिहिलीं आहेत. परंतु एकाच स्वभावदोषाचें अस्वाभाविक आधिक्य दाखविल्यामुळें त्या मनुष्यस्वभावाचीं स्वाभाविकता आणि सहजविलोभनीयता त्यांमध्यें नव्हती. त्यामुळें तीं लवकरच मागें पडलीं. मनुष्यस्वभावाचें सहृदयतापूर्वक निदर्शन जसें शेक्सपिअरनें केलें तसें बेन जॉन्सन यांस साधलें नाहीं. आपल्या सोयीकरितां मनुष्याला दोषैकमूर्ति म्हणून दाखविणें म्हणजे त्रिगुणात्मक सृष्टीला अपवादभूत अशी रचना करणें होय. अशा काल्पनिक आणि सत्य मनुष्यसृष्टीला सोडून असणाऱ्या स्वभावचित्राबद्दल प्रेक्षकाला सहानुभूति आणि आपलेपणा कसा वाटणार ? तेव्हा नाटकांतील स्वभावचित्रांमध्यें मनुष्यहृदयामध्यें सुसंवाद आणि समरसता उत्पन्न करण्याचें सामर्थ्य पाहिजे. त्याकरितां मनुष्यस्वभावाचें आणि विविध मनुष्य-चरिताचें कवीला योग्य ज्ञान पाहिजे, आणि त्याशीं तादात्म्य पावतां आलें पाहिजे. तदधिक वृत्तीनें दोषांकडे

पाहिल्यास व त्याचें तिरस्करणीय निदर्शन केल्यास त्यामुळें त्याच्या उपदेशांतील प्रेमळपणा नष्ट होतो व उपदेशरूप मोदक ध्वन्यर्थाचा लोप होतो. किती झालें तरी अन्य जनाच्या दोषनिदर्शनामुळें उत्पन्न होणारें हास्य कवि आणि प्रेक्षक अगर वाचक या दोहोंच्या दृष्टीनें शुद्ध सात्विक नव्हे. त्याला Malignant pleasure राजस अगर तामस सुख असें म्हणतात. त्याचा कठोरपणा शक्य तितका कमी केला पाहिजे! म्हणजेच, तें हास्य कोमल आणि मधुर वृत्तीचें द्योतक असल्यास रसिकांना मान्य होईल. तेव्हां हास्यरसाचें स्वरूप कोमल आणि सात्विक असल्यानें सारस्वतरचनेला खरी शोभा येते."[१]

कोल्हटकरांच्या अगोदरची पौराणिक नाटकें अतिमानवतेच्या तत्वावर लिहिलीं जात असत. प्रेक्षकांनीं त्यांचा जरी उत्साहानें स्विकार केला होता तरी मानवतेच्या कलात्मक अविष्काराची मराठी प्रेक्षकाचीं भूक अतृप्तच राहिली होती. मानवतेच्या पातळीवरून केलेलें नाट्य त्यांना हवें होतें. याबाबतींत फार्सांनीं प्रेक्षकांचें थोडेंबहुत समाधान केलें होतें असें म्हणावें लागतें. कारण फार्सांत रंगविलेल्या पात्रांनीं अतिमानव-सृष्टि सोडून आपण माणसें जशीं बोलतों, चालतों व वागतों तसें वागावयाला सुरूवात केली होती. पौराणिक नाटकातल्या या अतिमानवतेच्या जोडीला मानवतेच्या तत्वाचा अविष्कार करणारा विदूषक होता. तरीसुद्धा त्यापेक्षां अधिक कांहींतरी प्रेक्षकाना हवें होतें. कोल्हटकरांनीं प्रेक्षकाच्या या अपेक्षेचें बऱ्याच अंशीं समाधान केलें असें म्हटलें पाहिजे.

कोल्हटकरांच्या सुखान्तिकांतील एक गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. त्याचें स्वभावचित्रण व कथानकांची गुंफण प्रेक्षकाच्या मनांतील उत्सुकता वाढवित त्यांना उदात्त व उन्नत मनोवृत्तीप्रत नेतात. सुखान्तिकेतील आनंदाचा विनोद हा सहकारी असतो असें म्हणतात. कोल्हटकरानीं आपल्या नाटकातील विनोद ज्या पात्रांच्या सहाय्यानें साधला आहे त्याचें परीक्षण आतां करावयाचें आहे.

'वीरतनय' या नाटकांत फत्तेसिंग या पात्राच्या द्वारें विनोदाचा सर्वत्र परिपोष करण्यात आलेला आहे. स्वभावातील विसंगतींवर आधारलेल्या विनोदाचा, हें पात्र म्हणजे एक अपूर्व नमूना म्हणावें लागेल. शेक्सपिअरच्या 'मर्चंट ऑफ् व्हेनिस' मधील शॉयलाकप्रमाणें या पात्राच्या स्वभावात धनलोभाची विसंगति आहे. पैशाची त्याची हाव दर्शविण्यासाठीं नाटककारानें त्याच्या तोंडीं अनेक कोट्यां घातलेल्या आहेत. तथापि सुसंस्कृत मनाला न पटणारा विनोद हें पात्र करीत नाहीं. पैशाची हाव वाईट आहे हें त्याला पटतें. ती सोडावी असेंही त्याला वाटतें. त्यासाठीं तो शपथ घेतो ती मात्र पैशाचीच घेतो. इथें स्वाभाविक विनोद

१. सारस्वत-समीक्षा, प्रकरण ९ वें, पृ. २८१-२८२.

निर्माण झाला आहे. पैसा हा त्याला परमेश्वर वाटतो. किंबहुना तो धनाचा एकनिष्ठ उपासक आहे. तथापि लोभी असला तरी त्याच्या ठिकाणी माणूसकी आहे. त्यामुळे त्याच्या स्वभावचित्रात एक आगळेंच वैचित्र्य निर्माण झालें आहे. 'वीरतनय' नाटकातील फत्तेसिंगाची ही व्यक्तिरेखा अशी ठसठशीत आहे या पात्राच्या विसगत स्वभावामुळे नाटकाच्या रहस्यमय कथानकाला अधिक रगत चढते. इतकेंच नव्हे तर शूरसेनाचा व मकुलचा प्राण वाचवून हें विनोदी पात्र नाटकातील आनदसवर्धनाचीही कामगिरी करते

'मूकनायक' मध्ये सुखान्तिकेला पोषक होणारी काव्यात्मता व विनोद याचा द्वय सगम झालेला दिसतो समग्र नाटकात काव्य आणि हास्यरस हा ओथबून जातो आहे असें वाटतें. या नाटकात विकट हें विनोदी पात्र आहे. तरी वास्तविक पहाता 'सौभद्र' नाटकाप्रमाणें या नाटकातील सर्वच पात्रें फसून किंवा नकलून विनोद करीत असतात. विक्रात-सरोजिनी, वेत्रिका-प्रतोद, सरोजिनी-मुकुलिका इत्यादिकाच्या सभाषणात काव्य, सुभाषितें व कोट्या याना बहर आलेला दिसतो या बाबतीत खालील उदाहरणें पाहण्यासारखी आहेत.

सरोजिनी —ह ! माणसानें किती बोलावें तें ! भारीच बाई बोलकी तू

मुकुलिका—आता बोलक्या दासींची किंमत उतरलीच म्हणावयाची ! कारण आता आम्हाला मुके महाराज मिळावयाचे. अर्थात् राजवाड्यात सर्व दासदासी मुकीं ठेवण्यात येतील राजा मुका, राणीसाहेब मुक्या, दासदासी सर्व अत पुरात शोभण्यासारख्या मुक्या, येताजाता सर्व मुक्याचींच व्यवहार."[१]

सरोजिनी—पूर्वीच्या राजकन्याची पण लावण्याची रीति तुम्हाला माहीत असेलच.

विक्रात —हो हो ! हें काय विचारलेंत ! सुदर स्त्रियाच्या भाषणातील 'पण' हा शब्द जितका मनोभग करणारा असेल तितकाच उत्साहवर्धक पूर्वीचा 'पण' असे.[२]

तसेंच या नाटकांत मुका व बहिरा आणून या दोन व्यगाच्या आधारें उत्तम, प्रसगनिष्ठ विनोद निर्माण केला आहे.

केयूर —अहो, तो राजाचा खुषमस्कऱ्या विकट त्यानें राजाला सुरापानाचें व्यसन अधिक अधिक जडवून त्याच्या शरीराची आणि मनाची माती माती करून टाकिली आहे.

१ मूकनायक—अंक १ ला
२. मूकनायक—अक २ रा

विकठः—(एकीकडे) अरे लुच्चा, मला खुपमस्कऱ्या म्हणतोस काय! थांबा लेकांनो! तुमचें सर्व बोलणें ऐकून घेऊन मग तुम्हाला धुळीला मिळवितों. खुपमस्कऱ्या!

प्रतोदः—तो ढेरपोट्या विकठ!

केयूर.—होय. तोच मूर्खशिरोमणि.

विकठः—(एकीकडे) ढेरपोट्या! मूर्ख शिरोमणि! आता माझ्या पोटात राग मावेनासा झाला आहे.

प्रतोदः—केवढें हो त्याचें पोट! दारूच्या सुरईनें आपल्या भक्ताला अगदीं आपल्यासारखेंच बनविलें आहे. म्हणजे वरचा भाग अगदीं पातळ आणि खालचा खूप सुजलेला. (हसतो.)[1]

विकठ हें पात्र केवळ केयूरासाठीं जन्माला आलें आहे. त्याच्या मूर्खपणाचा केयूर व प्रतोद चांगल्या तऱ्हेनें उपयोग करून घेतात. तो मूर्ख असला तरी दुष्टही आहे. कारण तो केयूराला त्याच्या कारस्थानात मदत करतो. या पात्रावर शकाराची थोडीशी छटा उमटलेली दिसते. 'मूकनायका' तील विनोदाचें स्वरूप बाष्कळ नसून सोज्वळ आहे यात कोटीबाजपणाची चतुराई तर दिसून येतेच पण याखेरीज प्रसंगनिष्ठ विनोदही अतिशय चांगला रेखाटला गेला आहे. शारीरिक व्यंगावर आधारलेल्या विनोदात संयम ठेवल्यामुळें विकठाच्या ढेरपोटेपणाचें वर्णनही सुखदायक व हास्यकारक झालें आहे. सारांश केवळ विनोदासाठींच हास्यास्पद कोट्या किंवा असद्‌भिरुचीला पोषक असें हावभाव करून हलक्या दर्जाचा विनोद या नाटकात असलेला दिसून येत नाहीं.

'गुप्तमंजूष' हें अरेबियन नाईट्‌सारखें गुप्तागुप्तीमय आणि अद्‌भुत नाटक आहे. विलास, कैलासनाथ, सौदामिनी व तिची दाई यांचीं विविध रहस्यें या नाटकांत असल्यामुळें जिकडे तिकडे अस्वाभाविकतेला महत्त्व दिलेलें दिसतें. त्यामुळें या अस्वाभाविक वातावरणात शृंगी व भृंगी हीं दोन पात्रें त्याच्या स्वाभाविकतेनें उठून दिसतात कथानकातही त्याना कामगिरी आहे. कारण 'ऋणमार्जरा' सारखें विषारी औषध त्याचा बाप कैलासनाथ हा शृंगीबरोबरच मेघनादाकडे पाठवून देतो. तसेंच सुदाम्या प्रतिज्ञेची आठवण करून देण्यासाठीं भृंगीला प्रतिपाकडे पाठवितो. या पात्रांचें चित्रणही अतिशय मनोहर उतरलें आहे. हें चित्रण विशिष्ट छंद असलेल्या माणसाचें प्रातिनिधिक चित्रण आहे. शृंगीला नाटकाचें वेड आहे, आणि भृंगीला व्यवहारज्ञानाचें वेड आहे. या छंदामुळें त्याच्या हातून मूर्खपणा घडतो.

---

[1] मूकनायक अंक २ रा

त्याच्या प्रत्येक शब्दात, हालचालींत हा त्याचा स्वभावनिष्ठ व शब्दनिष्ठ विनोद निर्माण होतो. शृंगीच्या नाट्यशास्त्राच्या घमेंडीतून व भृगीच्या व्यवहारज्ञानाच्या घमेंडीतून निर्माण झालेल्या विनोदाच्या दृष्टीने अंक पहिला व अंक दुसरा यातील अनुक्रमे प्रवेश दुसरा, प्रवेश पहिला, दुसरा, व पाचवा हे प्रवेश पहाण्यासारखे आहेत.

मतिविकाराला कोल्हटकरांच्या इतर सुखान्तिकाप्रमाणें Light Comedy म्हणता येणार नाहीं. अशा (Light Comedy) सुखान्तिकाच्या प्रकारात प्रेक्षकाच्या नैतिक वा चिकित्सक बुद्धीला अप्रत्यक्षरित्या सुद्धा आवाहन केलेलें असत नाहीं. लाईट् कॉमेडीमध्यें हास्योत्पादनाची प्रत्येक कल्पना अतिशयोक्तीची अतिशयोक्ति करून मांडलेली असते. स्वभावपरिपोष उथळ असून विनोदाचा दर्जाही फारसा उच्च नसतो अशा सुखान्तिकेमध्यें व फार्स यात बरेंच साम्य आढळून येतें अशा सुखान्तिकेलाच बोनॅमी डॉब्री याने Free Comedy म्हणून म्हटलें आहे तो म्हणतो—

"*In Light Comedy no appeal however indirect is made to our critical or moral faculties*"[1]

तथापि 'मतिविकार' नाटकाची गोष्ट थोडी वेगळी आहे असें या नाटकाविषयीं वि स. खांडेकर यानीं आपल्या 'मराठीचा नाट्यसंसार' या पुस्तकात उद्गार काढले आहेत ते म्हणतात—

"सामाजिक नाटकातून करुणोदात्त वृत्तींची भव्यता दिग्दर्शित करणें एकंदरीत कठीणच असतें त्यामुळें सामाजिक नाटकें मुख्यत आनंदप्रधान, हास्यप्रधान अगर करुणगंभीर होतात. मतिविकार हें सामाजिक करुणगंभीर नाटकाचें उदाहरण आहे."[२]

श्री खाडेकरांच्या या विधानाची थोडिशी चर्चा करणें क्रमप्राप्त आहे मतिविकार या नाटकामध्यें पुनर्विवाहाचा प्रश्न कोल्हटकरानीं हाताळलेला आहे. १९२० पर्यन्त आमच्या सामाजिक जीवनातले जे काहीं उत्कट प्रश्न होते, त्याविषयींचा विचार मतिविकाराच्या आसपास निर्माण झालेल्या बऱ्याच नाटकातून झाला होता. या विषयावर लिहिलेली 'पुनर्विवाहतु सदर्शन' (१८८५), 'स्वैरसंकेश' (१८७१), 'मनोरमा' (१८७१), 'रूढि दिग्विजय' (१८८५), 'सौभाग्यरमा' (१८८५), 'इंदिरामाधव' (१८९५), 'रूढिविनाश', 'प्रेमसन्यास' (१९११) वगैरे सारखीं नाटकें तपासून पहातां असें आढळून येतें कीं यातील काहीं नाटकें शोकान्त व काहीं सुखान्त आहेत. तथापि 'प्रेमसन्यास' या नाटकाखेरीज

---

1 Restoration Comedy

२. मराठीचा नाट्यसंसार.

पुनर्विवाहाचा प्रश्न उत्कटरितीनें यांतील कोणत्याहि नाटकांतून मांडलेला दिसत नाहीं. मतिविकारातहि या प्रश्नाला जास्त महत्त्व दिलेलें दिसत नाहीं. कोल्हटकर हे एक सहृदयसामाजिक टीकाकार व सुधारक होते. त्यामुळें पुनर्विवाहाचा प्रश्न त्यांच्या एखाद्या नाटकांत येणें अपरिहार्य होतें व त्याप्रमाणें तो या नाटकांत आला असावा असें वाटतें. या मताच्या समर्थनासाठीं येथें थोडें विषयांतर करून मतविकाराच्या कथानकाची चर्चा करणें आवश्यक आहे.

मतिविकाराच्या कथानकातून कोल्हटकरांनीं प्रेमविवाह, बालवृद्धविवाह व पुनर्विवाह वगैरे विषयांवरील स्वतःचीं मतें अप्रत्यक्षरितीनें प्रेक्षकांच्या समोर ठेवलीं आहेत खरीं, तथापि यांतील प्रत्येक मुद्यावर त्यांनीं ओझरता दृष्टिक्षेप केलेला दिसतो. कारण यापैकीं कुठल्याच एका प्रश्नावर त्यांनीं आपलें लक्ष केंद्रिभूत केलेलें दिसून येत नाहीं. चंद्रिकाचकोराचें एकमेकावर प्रेम असूनहि, तो परदेशी गेला आहे ही संधि साधून आनदराव तिचें लग्न एका वृद्धाशीं लावून देतात व ती विधवा होते. आनंदराव स्वतःहि एका बालिकेशीं लग्न करतात. तसेंच विहारतरंगिणीचें जोडपें असलेलें विनोदी उपकथानक रंगवून विधुराप्रमाणेंच विधवेलाहि पुनर्विवाहाची कशी जरूरी असतें हें तत्व तरंगिणीकडून, विहारला शिकविलें आहे. नाटकातील या तिन्हीं जोड्यांकडे लक्षपूर्वक पाहिलें असतां 'नाटककार कोल्हटकर' या ग्रंथांतील प्रा पराडकराचें "हें नाटक मुख्यतः विधवा विवाहाच्या समर्थनार्थ लिहिलें असलें तरी प्रीतिविवाहाच्या समर्थनार्थ लिहिल्यासारखें वाटतें." हें विधान अधिक ग्राह्य वाटतें. कारण चंद्रिकेच्या पुनर्विवाहाचें खरें कारण प्रेम आहे तिची सामाजिक असहायता नाहीं. चकोराचा व तिचा प्रथम प्रेमसंबंध न दाखविता जर त्याला शेवटीं तिच्याशीं विवाह करावयास भाग पाडलें असतें तर कथानकांतील 'विधवा विवाहा'चा प्रश्न अधिक उत्कट झाला असतां व प्रेक्षकाना वैचारिक चालना मिळाली असती. तसेंच आनदरावासारखा म्हातारा नवरा व त्याची तरुण पत्नी सरस्वती, यांच्या, किंवा बुरख्याआड दडलेली तरंगिणी व विहार, यांच्या संवादांतून करूणरस किंवा गांभीर्य निर्माण न होतां विनोदाचीच अधिक निर्मिति झालेली दिसते. याशिवाय कोल्हटकरांच्या इतर सुखान्तिकाच्या मानानें या सुखान्तिकेंत काहीं अंशीं कमी गुंतागुत असली तरी जी आहे तिच्यामुळें कथानकात अद्भुतरम्यता व विनोद निर्माण झाला आहे. मतिविकार नाटकाच्या विषयासंबंधीं—श्री. गोमकाळे यांचें मत लक्षांत घेतले तरीही ह्या मताचेंच समर्थन होते.

'मतिविकारा'चा आपल्या इतर भावंडांपेक्षां आणखीहि एक विशेष गुण आहे. पहिल्या तीनहि नाटकात सर्वच पात्रांच्याद्वारें विनोदाचा परिपोष केलेला असला तरी ज्यांना केवळ विनोदी म्हणता येईल अशा तऱ्हेचीं विनोदी पात्रेंहि त्यांत आलेली आहेत. पण 'मतिविकारां'त मात्र निव्वळ विनोदाकरितां, (विहाराच्या

वर्गातील विद्यार्थी-विद्यार्थिनींचा[illegible] अपवाद वगळल्यास) एकहि पात्र घालण्यात आलेलें नाहीं. 'मतिविकारा'तील विनोद मूळ[illegible] अगदीं एकरूप झालेला आढळून येतो. अंक १ ला प्र. २ रा—यांत आनंदराव व सरस्वती यांच्या स्वभावधर्मांतील नैसर्गिक विरोधावर आधारलेला विनोद फारच उत्कृष्ट वाटतो. त्यांच्याच जोडीला त्यांत अत्यंत मार्मिक अशा कोट्यांचीहि भर पडली आहे. पहिल्यानें मनाला आनंद होतो तर दुसऱ्या प्रकारानें बुद्धीची तहान भागते. पण याहिपेक्षा बहारीचा असा विनोद विहाराच्या स्वभावपरिपोषामुळें आलेला आहे. कोटीयुक्त विनोद हा बुद्धिगम्य असल्यामुळें तो समजण्यास अवघड असतो, परंतु प्रसंगनिष्ठ विनोद मात्र कुणालाहि सहज समजू शकतो. समासपणाव कोटीचा लवलेशहि नाहीं पण प्रसंगाची विचित्रताच अशी अपूर्व कीं त्यामुळें त्या प्रसंगात सापडलेलें पात्र तर हास्यच नाहीं (व हास्याच्या मनोवृत्तींतहि नाहीं.) पण तो प्रसंग पाहणाऱ्याला मात्र त्यापासून अनिर्वचनीय असा आनंद होतो. नाटकांतील पात्र प्रत्यक्ष रडत असतें, परंतु प्रेक्षकाला मात्र तो प्रसंग पाहून पोट धरून हसू येतें. विहाराचें अंक ४ था व ५ वा यांतील सर्वच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीनें अत्यंत बहारीचे आहेत. प्र. ३ रा, प्र. ६ वा, अंक ५ वा, प्र. ४ था, अंक ३ रा, प्र. २ रा, हे सारेच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीनें अतिशय बहारीचे आहेत. समासपणाव एकहि कोटी अथवा विनोदी शब्दरचना आढळावयाची नाहीं परंतु प्रसंगांतील विरोध विसंगति अशी अपूर्व असते कीं त्यामुळें विनोद निर्माण झालाच पाहिजे. 'मतिविकार' नाटकाचे प्रयोग ज्यांनीं पाहिले आहेत त्यांच्या तोंडून नटवर्य गणपतराव बोडस यांच्या विहाराच्या भूमिकेची तोंडभर स्तुति ऐकावयास मिळते."[1]

त्याचप्रमाणें या नाटकाचें नाव 'मतिविकार' आहे. यांतील पात्रांच्या बुद्धीवर वेगवेगळ्या प्रसंगीं आलेलें विचारांचें प्राबल्य व त्यांतून निर्माण होणारी विसंगति दाखविणें हा नाटककाराचा उद्देश लक्षांत घेतल्यास, म्हातारपणींहि आनंदरावाच्या स्वभावांतील स्त्रीसहवासाची भूक, तसेंच हरिहरशास्त्र्यांची विषयलोलुपता, सरस्वतीचें दागिन्यांचें वेड, वेणूचा भाबडेपणा, हा स्वभावातील विसंगति पाहून या नाटकाला एक स्वभावप्रधान सुखान्तिकाच म्हणावें लागेल

विनोदाच्या दृष्टीनें विचार करतांना आनंदराव व सरस्वती हें जोडपें प्रथम डोळ्यांसमोर उभें राहातें. वृद्धापकाळांत स्त्रीसहवासाचा ज्याला मोह सुटलेला नाहीं असें देवलांच्या शारदेंतील 'श्रीमंता' सारखें हें पात्र आहे. तो, वयानें मुलगा

१. नाटककार कोल्हटकर, प्रकरण ५ वें, पृष्ठ १२१

शोभेल अशा बालिकेशीं लग्न करतो. नंतर त्याला आपली चूक उमगून येते. पण ती चूक सुधारण्यासारखी नसल्यामुळे तो पत्नीपुढें श्रीमतीचें व दागिन्यांचें प्रदर्शन करतो. त्यातूनच कल्पनारम्य व नर्म विनोदाची निर्मिति होते. उदाहरणार्थ आनदराव व सरस्वतीचा हा खालील सवाद पहावाः—

" आनदराव —काय ही दागिन्याची गर्दी ! या सर्पाकार वेणीवर, गुलाब, केतक इत्यादि फुलानीं छाया केली आहे. बगीच्यात फुलावर सर्प बसलेले असतात. पण येथें सर्पावर फुलें येऊन बसलीं आहेत ! तशाच हा बिंदी बिजवर ! खरें म्हटलें तर बिजवराच्या डोक्यावर त्याची स्त्री असावी. पण येथें पहावें तों स्त्रियांच्या भालीं बिजवराचा वास ! नथ, बाळ्या, बुगड्या या मेघानीं तर तुझ्या मुखचद्राची प्रभा बरीच हरण केली आहे. तादळीपोत, जोंधळीपोत यानीं साहजिकच कठाच्या ठिकाणीं आपलें ठाणें बसविलें आहे. त्याच्या जोडीला या डुया, पेट्या व सरी चमकत आहेतच. कोपराशींहि वाकी व बाजूबद झळकत आहेत. इतकें दागिन्याचें ओझें बायकाच सोसू जाणत ! त्या आपल्या पतींना वाकवितात, आणि दागिने त्याना वाकवितात.

सरस्वती —बायकानाच एकट्याना हसायला नको काहीं ! आपणही पूर्ववयात दागिन्याचे मोठे भोक्ते होता असें मी ऐकतें. कानात भिगबाळी, हातात सलकडीं व बोटात आगठ्या असल्यावाचून आपण बाहेर पडणें होत नसे म्हणतात.

आनदराव —पण हे दागिने बायकानीहि पटकाविले आहेतच ! त्याच्या कानात बाळी असते, आणि हातात पाटल्यातोडे असून बोटातहि आगठ्या असतात. शिवाय पाटल्यातोड्याच्या पक्तीला बागड्याची व बिलवराची एक पलटण असते ती निराळीच ! बिलवराचीं नावें तरी किती विलक्षण ! एक म्हणे चटकचादणी, तर दुसरी राणीचा बाहुटा ! तिसरी राजवर्खी, तर चौथी आतषबाजी ! याप्रमाणें स्त्रियानीं सर्व चराचर जग हस्तगत करून घेतलें आहे. "[1]

तसेंच पाचव्या अकातील तिसऱ्या प्रवेशात हरिहरशास्त्र्यानी झालेली फजिती व त्याचप्रमाणें पाचव्या अकातील चौथ्या प्रवेशात विहार व तरगिणी याच्या सवादात, तरगिणीच्या वेषांतरामुळें अपेक्षाभगावाचून निर्माण झालेला विनोद, ही दोन प्रसगनिष्ठ विनोदाची उत्तम उदाहरणें म्हणावीं लागतील.

हरिहर.—काय ! तुला माझी विनति मान्य झाली येवटी ! अहाहा ! धन्य ! धन्य आहें मी आज ! (चकोराश आलिंगन देतो. चकोर त्याश आवळून मारतो)

हरिहर—अग वेणे, माझा गळा कापिलास ग !

---

१ मतिविकार—अक १ ला, प्रवेश २ रा, पृ ८-९

चकोरः—तुला एका अनाथ मुलीची वेणी पाहिजे होती ना ! मग वेणीनें तुझा गळा कापिला यांत काय वाईट केलें ! तूं किती अबलांचे वेणीनें गळे कापिले असशील ! "[1]

तरंगिणीः—पण आपण आपल्या पहिल्या पत्नीच्या मरणानन्तर एक महिन्याच्या आंतच दुसरें लग्न करण्याला तयार झालांत यांवरून एक तर आपला लहरी स्वभाव दिसतो.

विहारः—लहरी ! मुळींच नाहीं.

तरंगिणीः—किंवा आपली पहिली पत्नी आपली अशी तशीच असल्यामुळें तिजवर आपलें प्रेम नसेल.

विहारः—हां, असा कांहींसा प्रकार होता खरा ! ती स्वभावानें जरा हट्टी होती.

तरंगिणीः—पण मीहि तशीच आहे हें आपल्या निदर्शनाला येऊन चुकलेंच आहे.

विहारः—शिवाय तिचें रूप या सौंदर्याच्या पासंगालाहि पुरण्यासारखें नव्हतें. तिचें तोंड होतें आपलें ओबडधोबडच ! पण बाबांनीं लहानपणीं गळ्यात बांधिली होती. टाकायची आहे थोडीच !

तरंगिणीः—आपण म्हणे पुनर्विवाहाला फार विरुद्ध होतां ?

विहारः—प्रथम विरुद्ध होतों, पण मजवर विधुरावस्थेचा प्रसंग आल्यानंतर माझ्या मनांत त्यासंबंधानें विचार घोळावयाला लागून हल्ली माझें मत असें झालें आहे कीं विधुराला लग्न करावयाचें असलें तर गतभर्तृकेशींच करावें. त्यानें बालिकेशीं लग्न करणें म्हणजे तिजवर अकालीं मृत्यू ओढून आणण्यासारखेंच आहे. सुंदरि, आतां यासंबंधानें अधिक चर्चा न करितां आपल्या मुखचंद्रावरील परिवेष दूर कर.

तरंगिणीः—माझें तोंड पाहिल्यावर घाबराल बरें का ! सांगून ठेवितें. कदाचित् आपल्या पहिल्या कुटुंबाच्यासारखें ओबडधोबडच दिसूं येईल.

विहारः—काय हा विनय !

तरंगिणीः—हा सारला बुरखा बाजूला—(बुरखा काढितें; विहार भीतीनें मागें सरतो.)

विहारः—भूत ! भूत !

तरंगिणीः—हं, ओरडूं नका. मी आपली धर्मपत्नी तरंगिणी आहे.

विहारः—तूं तरंगिणी ? मग कल्याणी कुठें आहे ?

---

[1] मतिविकार—अंक ५ वा, प्रवेश ३ रा. पृ. १२२.

तरंगिणीः—तिला मोठा रोग जडला होता त्यानें ती नुक्तीच मरण पावली.'[1]

अशा रितीनें मतिविकार ह्या नाटकाचें सुखान्तिका म्हणून मूल्यमापन करणें योग्य होईल. मतिविकारांतील गंभीरप्रसंगाच्या जोडीला कथानकात बेमालूमपणें गुंतून गेलेला विनोद निर्माण करून कोल्हटकरांनीं या नाटकाला सुखान्तिकेचा यशस्वी घाट आणला आहे असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाहीं.

'प्रेमशोधन' या सुखान्तिकेच्या कथानकांत कोल्हटकरांनीं विषमविवाहाचा प्रश्न गोंविला आहे. विषमविवाह पद्धति ही किती घातुक आहे. तिच्यामुळें व्यक्तिगत जीवनांत कसें दुःख निर्माण होतें हें दाखवितांना कोल्हटकरांनी या नाटकांत बरीच काव्यात्मता आणली आहे. पण केवळ काव्यात्मता किंवा भावनेची कलाकुसरच असती तर या नाटकाचें एक करुणगंभीर नाटक म्हणून मूल्यमापन करावें लागलें असतें. तथापि कोल्हटकरांच्या प्रतिमेवर शेक्सपियरची चमत्कृति व संस्कृत नाटकांतील अद्‌भुतरम्यता यांचा एवढा प्रगाढ संस्कार झाला आहे कीं अशा गंभीर विषयाची माडणी करतांनाहि त्यांनीं कल्पनारम्यत्वाचाच आश्रय घेतला आहे. एकमेकांसारखे हुबेहुब दिसणारे कंदन व नंदन हे दोन जुळे भाऊ, स्वतःच्या पत्नीला बहिणीप्रमाणें मानणारा नंदन, नंदनाचें वेषांतर ४ थ्या अंकांतील २ रा काव्यमय प्रवेश, इत्यादि नाटकातील गोष्टी वरील विवेचनाचें समर्थन करणाऱ्या आहेत.

विषमविवाहाचें दुष्परिणाम विरोधानें (Contrast method) दर्शविले आहेत. त्यासाठीं विहंग व चंडी (विषम विवाह) व तडाग आणि पुष्करिणी (प्रेमविवाह) अशा दोन जोड्या, नाटकांत रंगविल्या आहेत. ही विनोदाची बाजू अतिशय रेखीव व सुंदर आहे. प्रेमशोधनामध्यें प्रसंगनिष्ठ व स्वभावनिष्ठ विनोदाची अनेक मनोवेधक उदाहरणें आढळून येतात. या दृष्टीनें दुसऱ्या अंकांतील दुसरा प्रवेश व तिसरा प्रवेश पहाण्यासारखे आहेत. तडाग हें पात्र, कोल्हटकराच्या विनोदी स्वभावलेखनांतील चातुरी दर्शविते. तो एक सरळ साधा शिपाई गडी आहे. शत्रूची चटणी कशी उडवावी एवढेंच तो जाणतो. तो राकट व तुसडा आहे. त्याला फारसें तारतम्य नसल्यामुळें तो मूर्खपणानें बोलतो व कृति करतो. त्यामुळें हास्याचे फवारे उडतात. नेमकें बोलूं नये तेंच बोलल्यामुळें व नको तेथें स्पष्टवक्तेपणा दाखविल्यामुळें तडाग या पात्राच्या द्वारें कशी विनोदनिर्मिति होतें हें पहाण्यासारखें आहे.

तडागः—मी जरी पाषाणहृदयी असलों तरी तुमच्या भाग्यापेक्षां आणि बायकोपेक्षां फार बरा! या तरवारीला त्याच्याच हृदयावर धार लाविली आहे.

---

१ मतिविकार अंक ५ वा, ४ था, पृ. १२९-१३०.

नदन —काय! मदनाची व मोहिनीची निंदा माझ्यासमोर!

तडाग —हो माझ्यासारखा शिपाईगडी मार्गे नाही कधीं निंदा करणार.

नदन —तुमच्या डोळ्यात कोणीतरी चुकीची कल्पना भरवून दिली आहे. कदन हा केव्हाच परलोकवासी झाला.

तडाग —मुळींच नाहीं! तुमच्याच डोक्यात ही चुकीची कल्पना शिरली आहे. पण त्या कल्पनेसकट हें डोकें उतरून ठेवितों, म्हणजे मग भानगडच रहाणार नाहीं!"[१]

विहग व चडीचें प्रवेश असेंच स्वभावजन्य विनोदानें रगले आहेत. विहग हा *प्रेमवेडा किंवा पागल आहे तसेंच तो चदूलालहि आहे त्याच्या स्वभावातील* कामचुकारपणा, लबाडी आणि चडीच्या नावाला शोभण्यासारखा बोलण्यातला व वागण्यातला कजागपणा व फटकळपणा यातून बहारीची विनोदनिर्मिति झाली आहे.

"चडी —मी रोगावर नेहमीं जालीम उपाय करीत असते पोट दुखलें की दे डाग! कपाळ दुखलें की दे डाग!

विहग —नवरा चुकला की दे डाग!

कदन —एकूण एखादा रोगी तुमच्या सगतीला काहीं दिवस राहिला तर तो निष्कलक राहण्याची फारशी आशा नाहीं म्हणता!"[२]

अशा रितीनें सुखान्तिकेला अवश्य असणारा हास्यरस या नाटकात तडाग, पुष्करिणी व विहगचडी या जोड्याच्या द्वारें निर्माण झाला आहे या पात्राचे सारेच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीनें अतिशय सरस व खुसखुशीत उतरले असून त्यामुळें नाटकातील गभीर प्रसगाचा ताण कमी होऊन सुखद वातावरण निर्माण होतें

'वधूपरीक्षा' या नाटकात कल्पनारम्यत्वातूनच सुखद वातावरण निर्माण केलें आहे. या नाटकाच्या कथानकात धुरधरानें निर्माण केलेलें स्वत ज्या तोतयाचें, मार्गवाच्या वडिलाच्या मृत्यूपत्राचें, दुदुभि वर्तमानपत्रातील जाहिरातीचें, नायिकेच्या जन्माचें व प्रयागपडिताच्या विलक्षण वर्तनाचें अशीं अनेक रहस्यें गोंविलीं आहेत. अनेक असभाव्य गोष्टींची खिचडी केल्यामुळें या नाटकात दोषहि निर्माण झाले आहेत. परतु अद्भुतरम्यतेमुळें व ती अद्भुतरम्यता ज्यांच्यामुळें निर्माण झाली आहे त्या पात्राच स्वभावविशेष व कृति यातूनच यात हास्यरसनिर्मिती झाली आहे कावबाज कोतवाल व मूर्ख आणि लोभी पार्थिव ह्या दोन पात्राची योजना खास विनोदासाठीं जरी असली तरी यमुना, मार्गव, म्हाळसा वगैरे सर्व पात्रें विनोदी

१ प्रेमशोधन

२. प्रेमशोधन—अक २ रा, प्र ५ वा

नसूनहि भरपूर नर्मविनोद करतात व सुखान्तिकेच्या मूलभूत घटकांना पूरक म्हणून कार्य करतात.

'सहचारिणी' हें नाटक म्हणजे एक प्रहसन आहे असें या नाटकाबद्दल जरी सार्वत्रिक मत असलें तरी प्रहसन (Farce) या नाट्यप्रकारापेक्षा हें नाटक अधिक वरच्या दर्जाचें आहे. प्रहसनाविषयींचें ए. निकोल् या पाश्चात्य टीकाकाराचें पुढील स्पष्टीकरण ध्यानात घेतल्यास सहचारिणी हें नाटक 'फार्स' या नाट्यप्रकारापेक्षा वरच्या दर्जाचें कसें आहे हें कळून येतें.

"Farce means the type of drama" stuffed with low humour and extravagent wit......There is undue insistance upon incidents—song, show and incident become prevailing characteristic in it "[1]

निकोलच्या वरील मताप्रमाणें फार्समध्यें शाब्दिक व प्रसगांतून निर्माण होणाऱ्या विनोदास अधिक वाव असतो. सहचारिणीमध्यें वेषान्तराची जी गुतागुत आहे तिच्यामुळें प्रसगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे खरा. तथापि केवळ अर्थहीन शाब्दिक कोट्या या नाटकात कोठेंही आढळून येत नाहींत. पात्राच्या स्वभावाचा परिपोष घटनेवर अवलबून असल्यामुळें एका बाजूनें घटना महत्त्वाच्या ठरतात. या नाटकातील घटना अत्यत अतिशयोक्त असून, कथानकातील विसगतिहि अगदीं सामान्यच आहे. असें असूनहि यात सूक्ष्म असा उपहासगर्भ विनोद निर्माण झाला आहे. असें श्री. गोमकाळे हे कोल्हटकरावर लिहिलेल्या आपल्या ग्रथात म्हणतात —

"नाटकाचा विषय 'दोन बायकाच्या दादल्याची स्थिति दाखविणें' हा आहे. दोन बायकासारख्या दोन तलवारीच्या पात्यात सापडलेल्या नवऱ्याची स्थिति निसर्गत केविलवाणी असावयाची. अशा माणसाचें जीवन अगदीं असह्य अशा दु खानें परिपूर्ण असावयाचें. अशा माणसाकडे पाहून कोणीहि 'अगदी छान झालीं गुलामाची', या वृत्तीनेंच तो हसेल. अशा हास्यात उपहासच अधिक असणार आणि त्याला अधिकच हास्यास्पद करावयाचें म्हणजे अतिशयोक्ति अगदीं आवश्यक आहे."[२]

पात्राच्या स्वभावातील विसगति प्रमाणेंच या सुखान्तिकेंतील विनोद खालील असभवनीय व अतिशयोक्तिपूर्ण घटनामुळें निर्माण झाला आहे.

(१) रगरावाना असलेली बेसुमार सतति व त्याचीं नावें आठवताना त्याची होणारी तारांबळ.

1 The Theory of Drama by A Nicoll, page 88

२ नाटककार कोल्हटकर—प्र ८ वें, पृ १८६-१८७

(२) घरांत शिरलेल्या कुठल्याहि अनोळखी माणसाला रंगरावानें आपल्या मुली देऊ करणें.

(३) रावजीसारख्या उलट्या काळजाच्या व अट्टल दरवडेखोरानें नाना सारखें मूर्ख पात्र जवळ बाळगणें.

(४) रावजीच्या प्रत्येक थापेवर रंगराव व त्याच्या कुटुंबातील मंडळींचा विश्वास बसणें.

या व आणखीहि बऱ्याच घटना व प्रसंग अतिरंजित व अतिशयोक्तिपूर्ण असून त्यातूनच विनोदाची निर्मिती केली आहे. या नाटकातील पुढें दिलेला कोटीयुक्त विनोद पहावा —

"अन्नपूर्णा —इश्श ! असें काय म्हणायचें तें ! देव चांगलीं सोन्यासारखीं मुलें देतो, त्याबद्दल त्याचें उपकार मानायचे कीं त्याच्या देणगीचा अव्हेर करायचा

रंग.—सोन्यासारखीं मुलें म्हणे ! अग, सोनेंहि मर्यादित असतें तोंपर्यंतच त्याला किंमत लंकेतल्याप्रमाणें वाटेल तितकें मिळू लागलें म्हणजे मातीमोल होऊन जातें."[१]

तसाच —

अन्न.—"साधुसंताची मनोभावानें सेवा करावी लागते, तेंव्हा कोठें त्याचे आशीर्वाद मिळतात.

रंग.—त्या फटिंगाना काय होतें 'अष्टपुत्रा सौभाग्यवती भव' असे कोरडे शब्द काढायला ! ते निस्तरावे लागतात आम्हाला ! या साऱ्या साधुसंताचे आशीर्वाद *तुम्हीं एकामागून एक तर नाहीं ना फळाला आणणार* ? आणणार असाल तर मला आठाचा पाढा चांगलाच घोकून ठेविला पाहिजे. तुम्हाला मिळालेले आशीर्वाद निष्फळ करण्याकरिता मी अलिकडे साधुसंताना शिव्या देण्याचा सपाटा चालविला आहे, व 'तुझें निसंतान होवो' हे त्याचे शाप फुलासारखें झेलीत आलों आहें. पण अलीकडच्या साधूच्या शब्दात काहीं जिवतपणाच राहिला नाहीं."[२]

असा नाटककारानें रंगरावाच्या तोंडी कल्पनानिष्ठ विनोदहि बराच घातला आहे. दुसऱ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात उषा जेव्हा रावजीला वारा घालू लागते व त्या निमित्तानें त्याला पंख्यानें मारते तो प्रसंग किंवा जनुमाऊ, आनंदीबाई देशमुखीणीचें सोंग घेऊन रंगरावाला फसवितो तो भाग ही या नाटकातील प्रसंगनिष्ठ विनोदाची उल्लेख करण्यासारखीं उदाहरणें आहेत.

१ सहचारिणी अंक १ ला, प्र १ ला, पृ २.
२ सहचारिणी—अंक १ ला, प्र १ ला, पृ ३

अशा रितीनें सहचारिणी ह्या नाटकाला केवळ फार्स न समोघतां स्वभाव प्रधान सुखान्तिका (Comedy of manners) म्हणावें लागतें.

मराठी नाट्यसृष्टींत कोल्हटकराना अनन्य साधारण महत्त्व आहे. मराठींतील कल्पनारम्य सुखान्तिकेची त्यानीं एक उज्ज्वल परंपरा सुरू केली व तिचा अभूतपूर्व विकास पुढें त्याच्या शिष्यानें, श्री. गडकऱ्यानीं केला कोल्हटकरानीं विनोदाच्या अनेक प्रकाराचीं लेणीं मराठीनाट्यावर चढविलीं. अनेक वादग्रस्त सामाजिक प्रश्नाचा विनोदाच्या सदर्भामध्यें समर्थन करून रजना बरोबरच प्रेक्षकाना विचार करावयास लावलें मुख्य कथानकाना विनोदी उपकथानकाची जोड देऊन नाटकातून हास्यरसाची निर्मिती केली विनोदी पात्राना मध्यवर्ति कथानकापासून विलग न ठेवताना त्याना कथानक गतिमान करण्याची कामगिरी दिली व पचेसिंग, विरड, शृगी, भृगी, तडाग, चढी वगैरे सारख्या हास्यमूर्ति प्रेक्षकापुढें आणून कल्पनारम्य सुखान्तिका ह्या प्रकाराचा विकास केला व स्वभाव प्रधान सुखान्तिकेची मुहूर्तमेढ रचली. कल्पकता, विनोद व कला इत्यादि सरस गुणाचा विचार करता कोल्हटकराच्या नाटकानीं एक विशिष्ट व उच्च आदर्श प्रेक्षकाच्या समोर ठेवून त्याच्या अभिरुचीस वळण लावलें.

प्रकरण ८ वें

सुखान्तिकाकार : खाडिलकर, गडकरी इ.

इ. स. १९१५ ते १९२० हा छोटासा कालखंड मराठी नाट्यसृष्टीचा वैभवाचा काळ म्हणावा लागतो. हा फक्त पांच वर्षांचा अल्पावधि असला तरी नाट्यकलेच्या झगमगीत नेत्रदीपक साजशृंगारानीं याच काळात प्रेक्षकांना दीपवून टाकलें होतें. याला कारण म्हणजे खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी, व नरसिंह चिंतामण केळकर वगैरे धारदार नाटककारांच्या प्रभावी नाट्यकृतींपैकीं काहीं नाट्यकृती रसिकांचें मनोरंजन व उद्बोधन करीत होत्या. नाटकांतील संगीताला कमालीचा बहर आला होता. प्रेक्षकांच्या नाट्यविषयक अपेक्षा वाढू लागल्या होत्या. नटवर्गाच्या ठिकाणीं रसिकवृत्तीची वाढ होऊन गडकरी किंवा खाडिलकर यांसारख्या नाटककारांच्या नाटकांतील पात्रांच्या अंतर्गूढ व्यापाराचें महत्त्व लक्षांत घेऊन, ते आपापल्या भूमिका मोठ्या कौशल्यानें पार पाडू लागले होते. अशा रीतीनें हा छोटासा कालखंड मराठी नाटकाच्या जाणीवेचा कालखंड म्हणावा लागतो. कारण ज्या नाट्यकलेला भरतमुनीनं 'नाट्यवेद' म्हणून मोठ्या आदरानें संबोधिलें आहे, त्या नाट्यकलेचा विकास करणारे थोर नाटककार व तिचा आस्वाद घेणारे रसिक प्रेक्षक असा समसमा संयोग या कालखंडात झाला होता. या कालखंडातील एक थोर नाटककार कै. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे होत. सुखान्तिकाकार या दृष्टीनं त्यांची ओळख करून घेणं आवश्यक आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांनीं मराठी रंगभूमीवर नवीनता आणली. कथानकांतील कल्पनारम्यता व रहस्यमयता, स्वतंत्र विनोदी पात्राची व उपकथानकाची जोड, कोटिबाज व चटकदार संवाद व उर्दू चालीचीं पदें इत्यादि त्यांच्या नाटकांतील नव्या गोष्टींमुळें तत्कालीन प्रेक्षकांच्या मनाचा काहींकाळ वेध घेतला. तथापि नाविन्याबरोबर कोल्हटकरांच्या नाट्यपद्धतीमध्यें काहीं दोषही शिरले व एकदोन अपवाद वगळल्यास त्यांचीं नाटकें रंगभूमीच्या दृष्टीनें यशस्वी ठरलीं नाहींत. मराठी नाट्यप्रेमी रसिकांना यापेक्षा काहीं वेगळं हवेसें वाटू लागलें. आणि म्हणूनच सौंदर्यासक्तींतून निर्माण झालेल्या कोल्हटकरांच्या नाटकांपेक्षा, ध्येयासक्तींतून निर्माण झालेल्या खाडिलकरांच्या सामर्थ्यवान नाटकांचा प्रभाव मराठी प्रेक्षकांच्या मनावर फार मोठ्या प्रमाणावर पडला

खाडिलकरांच्या जीवनामागं राजकारणाची पार्श्वभूमि होती. त्यामुळें त्यांच्या नाटकाला एक वेगळेंच स्वरूप लाभलें. त्यांच्या पौराणिक नाटकांतील कथावस्तूमध्यें तत्कालीन परिस्थितीवर केलेलें एखादें रूपक आढळून येत असे व त्यामुळें प्रेक्षकांना त्यांचीं नाटकें पहातांना एका आगळ्याच आनंदाचा लाभ होत असे.

'कीचक-वधा'मध्यें लॉर्ड कर्झन् व त्यावेळच्या जहालमवाळ पक्षाचीं चित्र होतीं. 'विद्याहरण' नाटकात तत्कालीन सुधारकाम्यावर रूपक आहे तर 'मेनका' नाटकात विठ्ठलभाई पटेल वगैरे मंडळींना आणून स्वराज्यपक्षाची चेष्टा केली आहे. 'मानापमाना' मध्यें सरजामशाहीतील ऐदिपणावर टीका केली असून राष्ट्रीय सभेचें नवें नेतृत्व कसें आवश्यक आहे हें दर्शविण्याचा प्रयत्न केला आहे. साराश खाडिलकराच्या बहुतेक सर्व नाटकात कुठें ना कुठें तरी पण रूपकाच्या आश्रयानें तत्कालीन राष्ट्रीय परिस्थितीचा वा सामाजिक परिस्थितीचा धागा विणलेला आहे असें आपल्याला आढळून येतें. वि. पा. दाडेकर ह्यानीं आपल्या ग्रंथात याबद्दल त्याच्याविषयीं गौरवपूर्ण शब्द लिहिले आहेत.

"सभोंवतालच्या सामाजिक व राजकीय परिस्थितींत प्रामुख्यानें व प्रक्षोभानें जे विचारमवाह वहात असतील, त्याना अनुकूल असे कथाभाग निवडून त्यावर नाट्यरचना करण्याची कला त्यांच्या इतकी कुणालाच साधली नाहीं."[१]

त्याचप्रमाणें प्रचलित प्रश्न व पौराणिक कथानक याचा आपल्या नाटकात समन्वय साधण्याच्या खाडिलकराच्या या पद्धतींतील दोष डॉ. म. मा. आळतेकर यानीं त्याच्या 'शोककारण व मराठी शोकान्तिका' या ग्रथात दाखविला आहे —

"तात्कालिक प्रसग व पात्रें यान्यावर नाटकें लिहिणें कलेच्या दृष्टीनें कसें अग्राह्य ठरतें हें पाहिलें. पण या दोघाचें प्रतिबिंब एखादा पौराणिक किंवा ऐतिहासिक विषय घेऊन त्यात पाडणें आणि आज हजारों आणि शेंकडों वर्षे प्रचलित असलेल्या कथाचा आणि प्रसिद्ध स्त्रीपुरुषाचा बुद्धिपुरस्सर विपर्यास करणें, हा सत्याच्या, औचित्याच्या, कलेच्या दृष्टीनें अधिकच मोठा दोष ठरतो प्रचलित प्रश्न, प्रसग आणि पुरुष हे बहुजनसमाजात गाजत असल्यामुळें त्याचें प्रतिबिंब पाडण्यासाठीं निवडलेलें पौराणिक कथानक हें शेवटीं नाटककारास वाटेल तसें वळण द्यावें असा मातीचा गोळा ठरतें. स्वराज्यपक्षाची, त्याच्या धोरणाची आणि पुढाऱ्याची टवाळी करण्यासाठीं विश्वामित्राच्या स्वभावाची केलेली उलथापालथ, त्यात आलेला हास्यास्पदपणा आणि खोटेपणा यामुळ मूळ शोककारक कथेचा विरस झाला आहे वास्तविक विश्वामित्र हा मानवी प्रयत्नाचें व त्यात आसक्तीमुळें प्राप्त होणाऱ्या अपयशाचें मूर्तिमत प्रतीक आहे. पण मूळ विश्वामित्राच्या स्वभावात व त्याच्या वर्तनात असलेलें उदात्त कारुण्य खाडिलकराच्या मेनका नाटकात कोठेंच दिसत नाहीं."[२]

---

१ मराठी नाट्यसृष्टि-पौराणिक नाटकें, पृ १५१

२ शोककारण आणि मराठी शोकातिका, प्रकरण ४ थें, पृ १४५-१४६

तथापि प्रचलित प्रथाप्रमाणें एखादें चिरंतन स्वरूपाचें तत्वहि खाडिलकर आपल्या नाटकांत मांडतात. त्यामुळें त्यांच्या नाटकाला एक विलक्षण सामर्थ्य मिळून ती अत्यंत प्रभावी झाली आहेत. शाश्वत मूल्यांच्या दृष्टीनें त्यांचीं दोन नाटकें प्रामुख्यानें पहाण्यासारखीं आहेत व तीं म्हणजे 'सत्यपरीक्षा' व 'कीचकवध' हीं होत. 'सत्यपरीक्षा' या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत खाडिलकरांनीं असें म्हटलें आहे कीं, "आपल्या आचरणानें इतरांना धडा घालून देण्याची जबाबदारी ज्यांच्यावर येते त्यांनीं प्रतिज्ञापालनानें सत्यव्रत कां व कसें संभाळावें या प्रश्नाचें दृश्य उत्तर 'सत्यपरीक्षा' नाटकांत दिलें आहे."[१]

वरील उद्देशाच्या प्रमाणेंच त्यांनीं या नाटकांतील प्रमुख पात्रे हरिश्चंद्र, तारामती व विश्वामित्र यांचीं स्वभावचित्रणें केलीं आहेत. सत्यासाठीं त्याग करणारा हरिश्चंद्रासारखा सत्वधीर राजा एका बाजूला व दुसऱ्या बाजूला प्रतिसृष्टी निर्माण करण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगणारा विश्वामित्र अशा दोन प्रबल शक्तींच्या संघर्षाचें सुंदर निरूपण या नाटकांत करून त्यांतूनच सत्यपालनाच्या शाश्वत तत्वांची ओळख करून दिली आहे.

'कीचकवधा'मध्यें शारीरिक सामर्थ्याला अखेरीस नैतिक सामर्थ्यापुढें कसें विनम्र व्हावें लागतें याचें चित्रण केलें आहे. अशा रीतीनें पौराणिक काळांतील व्यक्तींच्या उदात्त व ठसठशीत स्वभावरेखा रेखाटून खाडिलकरांनीं कांहीं सनातन आणि शाश्वतमूल्यें रसिकांच्या पुढें आणलीं आहेत. म्हणूनच वासुदेव वामन मोळे यांनीं खाडिलकरांबद्दल खालील उद्गार काढले आहेत.

"काकासाहेबांचीं नाटकें केवळ सामाजिक व राष्ट्रीय ध्येयांचा अविष्कार करणारीं नाहींत. तीं नाटकें म्हणजे एक अभिमानास्पद असें चिरस्थायी वाङ्मयहि आहे........मानवी मनातील अमर भाव जिवंत व्यक्तिदर्शनानें त्यांनीं जितके मनोरंजक तितकेच उद्बोधक करून ठेवले........ खाडिलकरयुगामध्यें मराठी रंगभूमी ह्याप्रमाणें ध्येयविष्कार करण्यास समर्थ झाली त्याचबरोबर ती मानवी मनातील चिरतन भावाचें अविष्करण करूं लागल्यामुळें मराठी रंगभूमीला महाराष्ट्रांतच नव्हे तर अखिल हिंदुस्थानात अग्रेसरत्व प्राप्त झालें."[२]

खाडिलकरांच्या शोकान्तिकेंवर शेक्सपिअरच्या नाटकाचा ठसा उमटलेला दिसून येतो. मानवी स्वभावातील उत्कट व उदात्त बाजू रंगविण्यासाठीं खाडिलकरांनीं पुराणातील पात्रें व प्रसंग रगवून आपल्या नाटकातील रामशास्त्री, कीचक, सवाई माधवराव, द्रौपदी इ. स्वभावरेखा अमर केल्या आहेत. तथापि प्रस्तुत प्रबंधाच्या

१. सत्यपरीक्षा प्रस्तावना, आवृत्ति ४ थी.
२. साहित्य-नाट्यमहोत्सव अंक-डिसेंबर १९४८, पृ. २०-२१.

दृष्टीनें खाडिलकराच्या सुखान्तिकेवर कोल्हटकराचा झालेला परिणाम हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे. वास्तविक पहातां खाडिलकराच्या प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म व नाट्यकलेची मूल्यें या बाबतींत त्याचें कोल्हटकराबरोबर कोणत्याहि प्रकारचें साम्य नाहीं असें सर्वसाधारण मत आहे. तथापि असें असूनहि काहीं बाबतींत त्यानीं कोल्हटकराचें स्पष्ट अनुकरण केलेलें असावें असें वाटतें. एवढा कोल्हटकराच्या नाटकाचा त्याच्या मनावर परिणाम झाला होता याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे कोल्हटकराच्या कल्पना रम्यतेचें ज्यास प्रत्यतर मिळतें अस 'मानापमान' हें नाटक होय कोल्हटकराच्या 'मूकनायका'त व खाडिलकराच्या 'मानापमाना' त अनेक दृष्टीनें साम्य आढळून येतें दोन्हीही सुखान्तिकाचा चमत्कृति हा आत्मा आहे. दोन्ही नाटकाचीं कथानक, त्यातील अद्भुतरम्यता, शृंगाररस, वेषातर यात साम्य आहे. लक्ष्मीधराचा विनोद व 'मूकनायका'तील विकठाच्या विनोदातहि बराच सारखेपणा आहे

मराठी प्रेक्षकवर्ग हा रसप्रधान नाटकाचा भोक्ता आहे खाडिलकराच्या नाटकात शृंगार, वीर व करुण हे रस उत्कर्षानें आढळून येतात आणि त्यामुळेंच त्याची नाटकें प्रायोगिक दृष्ट्या यशस्वी ठरलीं.

खाडिलकराच्या नाटकात शेक्सपिअरप्रमाणें आत्मविस्मृतीचा एक फार मोठा गुण आढळून येतो त्यामुळें नाटकातील पात्रावर नाटककाराच्या व्यक्तित्वाची छाप उमटत नाहीं तसेंच खाडिलकराच्या नाटकातील पात्रें हीं व्यक्तिवादी नसून समाजापेक्षी आहेत. केवळ स्वत च्या जीवनाचाच तीं विचार करीत नाहींत तर व्यापक अशा सामाजिक जीवनप्रवाहाशीं तीं समरस होतात खाडिलकराचा हरिश्चंद्र सत्य ह्या चिरतन जीवनमूल्याचा विचार करतो व अग्निदिव्याला तोंड देतो. भारतीय स्त्रीच्या पातिव्रत्याची महती पटविण्यासाठीं जाणूनबुजून सावित्री, अल्पायुषी सत्यवानाच्या गळ्यात माळ घालण्याचें दिव्य करते. 'सवतीमत्सरा'तील राम असाच विशाल ध्येयासाठीं दु ख सहन करावयास तयार होतो खाडिलकराचीं केवळ मुख्य पात्रेंच नव्हे तर गौण पात्रेंसुद्धा अशीच कोणत्या ना कोणत्यातरी व्यापक ध्येयवादानें प्रेरित झालेलीं दिसून येतात

खाडिलकरानीं 'कीचकवध', 'काचनगडची मोहना', 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु', 'भाऊबदकी', 'प्रेमध्वज', 'सत्वपरीक्षा', 'सवतीमत्सर', ही गद्य नाटकें व 'मानापमान', 'स्वयवर', 'विद्याहरण', 'मेनका', 'सावित्री', 'द्रौपदी', 'बायकाचें बड' ही सगीत नाटक लिहिलीं या नाटकापैकीं त्याच्या मानापमान, स्वयवर, सावित्री, बायकाचे बड व द्रौपदी इत्यादि सुखान्तिकाचाच आपणास परामर्श घ्यावयाचा आहे

सुखान्तिकेपासून प्रेक्षकाना मिळणारा आनद एकाच प्रकारचा नसतो

सुखान्तिकेच्या स्वरूपाप्रमाणे व तिच्यातील हास्यकारणामुळे तो बदलत असतो खाडिलकराच्या सुखान्तिकेमध्ये कधी सामाजिक व राष्ट्रीय परिस्थितीवर प्रच्छन्न टीका असते, तर कधी मानापमान अथवा बायकांचें बंड या नाटकाप्रमाणें अद्‌भुतरम्यतापूर्ण कथानकाची रचना असते. सुखान्तिकेपासून मिळणारा आनंद हा हास्यरूपानें प्रकट होत असतो. आनंदाच्या शुद्ध स्वरूपावर हास्याचें शुद्ध स्वरूप अवलंबून असतें. शेक्सपिअरची नाटकें किंवा कालिदासाच्या शाकुंतलात सारख्या कलाकृतींपासून आपणास अशा शुद्धानंदाची प्राप्ति होते. तशाच प्रकारचें हास्य निर्माण करण्याचें सामर्थ्य खाडिलकराच्या मानापमानासारख्या कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत आहे

बहुतेक सुखान्तिकांचा प्रेमकथा हा विषय असतो खाडिलकरांच्या सुखान्तिकाहि याला अपवाद नाहींत. कल्पित किंवा सत्याची थोडी पार्श्वभूमि असलेली कथानकें खाडिलकरांनीं आपल्या सुखान्तिकांसाठीं निवडलीं आहेत ही जरी प्रेमकथानकें असलीं तरी कथानकाशीं संबंधित असलेल्या पात्रांच्या स्वभावांतील कांहीं विसंगति प्रेक्षकांसमोर मांडून त्यांतून हास्यनिर्मिति केली आहे. ज्या ज्या कारणामुळे सामाजिक जीवनाचा तोल जातो तीं तीं कारणें हास्यास्पद करून तीं नष्ट करण्याचें कार्य सुखान्तिकेला करायचें असतें. स्त्रीनें पुरुषासारखें वागण्याचा प्रयत्न करणें हेंहि एक वेनाल्पणाचेंच लक्षण आहे. 'बायकांचे बंड' या सुखान्तिकेंत खाडिलकरांनीं अशा विसंगतिला हास्यास्पद केलें आहे पौराणिक व ऐतिहासिक कथानकाचाहि उपयोग सुखान्तिकांसाठीं खाडिलकरांनीं केलेला आहे.

खाडिलकरांच्या विनोदासंबंधीं व त्यांच्या विनोदी पात्रांबद्दल अनेक टीकाकारांनी आपली भिन्न भिन्न मतें प्रदर्शित केली आहेत त्यांचा या ठिकाणीं थोडासा विचार करणें अप्रस्तुत ठरणार नाहीं. डॉ. म. भा. आळतेकर म्हणतात,

" खाडिलकरांच्या नाटकातील विनोद हा जितका उथळ तितकाच अमद्र असतो औचित्याचा तोल त्यांना कधींच सांभाळता येत नाहीं विनोदी प्रवेशातच विरोधी पक्षाची आणि व्यक्तींची टवाळी खाडिलकर करीत असल्यामुळें, त्यांचे बहुतेक प्रमाद यात प्रकर्षानें आढळतात "

हा विनोदहि कोटिबाजपणा आणि तरल कल्पनाशक्ति यामुळें माधवराव जोशांच्या नाटकाप्रमाणें वाचनीय होऊं शकतो पण एकदरींत विनोदबुद्धि खाडिलकरांना कमीच असल्यामुळें त्यांच्या विनोदी प्रवेशात एकप्रकारचा आडदांडपणा, अभद्रपणा आणि उथळपणा भरपूर असतो. त्यामुळें खाडिलकरांच्या गद्य नाटकात असणाऱ्या दु:खात्मक रसाला हा विनोद कित्येकवेळा मारकच ठरतो .[1]

---

१ शोककारण आणि मराठी शोकात्तिका, प्र ४ थें, पृ १४७

डॉ. अळतेकर यांनीं खाडिलकराच्या नाटकातील विनोदाकडे सहृदयतेनें पाहिलें नाहीं असें आम्हाला वाटतें. त्यांच्या विनोदामध्यें दोष आहेत, नाहीं असें नाहीं. परतु लक्ष्मीधरपंतासारखी त्यांची अविस्मरणीय विनोदी स्वभावरेखा डोळ्यासमोर असताना त्यांच्या विनोदाला अभद्र म्हणणें म्हणजे तर्ककठोर वृत्तीची कमाल मर्यादा आहे असें म्हणाव लागतें. खाडिलकराच्या विनोदाविषयीं र वि हेरवाडकर यांनीं डॉ. अळतेकराच्या पूर्णपणें विरुद्ध मत व्यक्त केल आहे. त्याच्यामतें खाडिलकराचा विनोद हा शब्दनिष्ठ नसून प्रसगनिष्ठ व स्वभावनिष्ठ असा आहे. या दृष्टीन त्यांच्या समकालीन नाटककारात खाडिलकराचें स्थान उच्च दर्जाचें आहे हें नि सशय. "[1] या दोघांच्या मतात आत्यतिकता दिसून येतें खाडिकरानीं मात्र या दोन टीकाकाराच्या मतींचा सुवर्णमध्य साधण्याचा प्रयत्न केला आहे. ते म्हणतात,

" कल्पक, मनमोकळा अथवा हृदयगम विनोद ही खाडिलकराच्या प्रतिभेला दु साध्य अशीच गोष्ट होती. क्वचित् दाहक उपहास अथवा बोचक उपरोध त्याना साधत असे. पण नाजुक नर्मविनोद अथवा खळखळणारा हास्यरस यांच्याशीं त्याचें सूत जमत नसे. असें असूनहि 'बायकाचे बड' आणि 'मानापमान' या दोन नाटकात अशा प्रकारचा विनोद आणि कल्पनारम्यतेंतून उत्पन्न होणारा गोडवा फार चागल्या रीतीन प्रतिबिंबित झाला आहे. ऐतिहासिक दृष्टीनें पाहणाराला त्याचा उगम कोल्हटकराच्या 'मूकनायका' तच मिळेल. "[2]

श्री घारपुरे यांचें म्हणणें असें आहे कीं, खाडिलकराकडून एखाददुसऱ्या प्रसगीं मजेदार विनोद साधला नाहीं असें नाहीं, परतु खाडिलकरानीं ह्या अगाकडे दुर्लक्षच केल असें वाटतें.[3]

येथें उद्धृत केलेली खाडिलकराच्या विनोदासबधींची मतें तपासून पाहिल्यानतर व त्या सर्व मताचा थोडक्यात आशय पाहू लागल्यास असें लक्षात येतें कीं, खाडिलकराची प्रकृति विनोदाला अनुकूल नव्हती त्यांच्या शोकान्तिकेंत व सुखान्तिकेंत ज्या विनोदाची निर्मिती झाली आहे तो एका ठराविक साचाचा, उथळ व क्वचित् प्रसगीं ग्राम्य आहे. या टीकाकारानीं पुढें माडलेल्या मताची आता आपण सुखान्तिकेंतील हास्यकारणाच्या सदर्भात छाननी करावयास पाहिजे

असबद्धता हें हास्याचें एक प्रमुख कारण आहे ही असबद्धता माणसाचा पोषाख, त्याचें वर्तन, स्वभाव, त्याच्या तोंडची भाषा व त्याच्या सभोंवतालची परिस्थिति इ० अनेक ठिकाणीं व्यक्त होत असतें. विदूषक हा विचित्र वेषानें

---

२ नाट्यचर्चा, प्रकरण १४ वें, पृ १२१

२ साहित्य, डिसेंबर १९४८, पृ ५२

३ खाडिल्कर याची नाट्यसृष्टि, पृ १४२

आपल्यापुढें येतो त्याचप्रमाणें भावबंधनातील महेश्वर अथवा सहचारिणीतील जगुमामा, आनंदीबाई देशमुखीणीचा बुरखा घेऊन प्रेक्षकाना दिसतात. त्यांच्या वेषांतील ही असंबद्धता पाहून प्रेक्षकाना जसें हसू येतें तसेंच प्रतिष्ठाची अप्रतिष्ठा केलेली पाहूनहि हसू येतें उदा० रांगणेकराच्या नाटकात ज्यावेळीं बालगंधर्वांच्या काहीं लकबींचें अनुकरण 'किंचित् गंधर्व' करतो, किंवा त्याच नाटकातील दामुअण्णा हा महामहोपाध्याय पोद्दाराची नक्कल वठवितो. अशा वेळीं या तन्हेच्या विनोदाचा युक्तायुक्ततेचा प्रश्न बाजूला ठेवून प्रेक्षक सदसदून हसू लागतो. तसेंच कुरूपता, छद, जिव्हाजडत्व तन्हेवाईक पोषाक अशा अनेक हास्यकारणानीं प्रेक्षकांच्यामध्यें हास्याचीं कारंजीं उसळतात.

मानवी स्वभावातील काहीं विकृती पाहून जसें हास्य निर्माण होतें त्याचप्रमाणें विविक्षित व्यवसायामुळें हालचालींत व बोलण्यात निर्माण झालेल्या लकबींतून व व्यसनाच्यामुळें त्याच्या वर्तनात उत्पन्न झालेल्या विसंगतिमधूनहि विनोद निर्माण होतो.

खाडिलकरांच्या नाटकाकडे पाहिलें असता त्याच्या विनोदी पात्राचें आपल्याला दोन गट करावे लागतात. त्याच्या पौराणिक नाटकातून रंगविलेलीं बरींच विनोदीं पात्रें, पक्त नाव बदलून वावरणारे संस्कृत नाटकातले विदूषकच आहेत. अशा पात्रात प्रामुख्यानें 'स्वयंवरा' तील 'लडानुलडा भविष्य सांगणारा' दिनेश्वर व त्याचा मुलगा चंद्रेश्वर, 'प्रेमध्वजा' तील गरुडध्वज व बुद्धिसिंग, मानापमान नाटकातील विनोद हें कंचुकीसारखें असलेलें पात्र, विद्याहरणातील शिष्यवर इ. पात्राचा समावेश होतो. हीं पात्रें कथानकातून काढून टाकल्यास कथावस्तूच्या विकासाची कोणत्याहि तन्हेनें हानि होणार नाहीं. कारण त्याना केवळ विनोद करण्यासाठींच नाटककारानें नाटकात घातलेलें आहे.

या प्रकरणाच्या प्रारंभीं उल्लेख केल्याप्रमाणें, खाडिलकरानीं त्याच्या नाटका तून, तत्कालिन सामाजिक व राष्ट्रीय परिस्थितींतील उणीवा दाखविण्याच्या हेतूनें व प्रसिद्ध राजकारणी पुरुषाच्या स्वभावातील व कृतींतील विसंगति दर्शविण्यासाठीं काहीं रूपकाचा आश्रय केला आहे ह्या हेतूच्या सिद्धीसाठीं त्यानीं दुसऱ्या गटातील विनोदी पात्राचा उपयोग केला आहे नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, (भाऊबंदकी), मैत्रेय, सौदामिनी, सिद्धपाक (कीचकवध), अक्षपाल (द्रौपदी), वृद्धानंद व बालमूर्ति (मेनका), लक्ष्मीधर (मानापमान) इत्यादि विनोदी पात्राच्या चित्रणा कडे व त्यानीं नाट्यवस्तूतील हेतूच्या सिद्धासाठीं केलेल्या सहाय्याकडे पाहिल्यानंतर या गटातील पात्राचें महत्त्व कळून येतें.

पहिल्या गटातील विदूषकी विनोद, गौणप्रतीचा आहे. कारण त्याचें स्वरूप

उथळ असून हास्यरसाच्या परिपोषाला त्यामुळें तो कांहींसा हानिकारकच झाला आहे. स्वयंवर नाटकाचेंच उदाहरण घेतल्यास राजज्योतिषी दिनेश्वराचें हस्तसामुद्रिक किंवा ज्योतिष्यशास्त्रांतील अज्ञान पाहून आश्चर्य वाटल्याशिवाय राहत नाहीं. स्नेहलतेचा हात पाहून रुक्मिणीचें भविष्य वर्तविण्याचें त्याचें खालीं दिलेलें अजब ज्ञान पहावें:—

स्नेहलताः—अहो, मी माझ्याबद्दलचें भविष्य विचारीत नाहीं, तर रुक्मिणीचा व श्रीकृष्णाचा विवाह होईल कीं नाहीं, म्हणून विचारीत आहे.

दिनेश्वरः—हा प्रश्न मी विसरलोंच! श्रीकृष्णाला रुक्मिणी माळ घालणार ना? हाच तुझा प्रश्न, होय ना?

स्नेहलताः—होय, हाच प्रश्न.

दिनेश्वरः—आतां नीट ध्यानांत ठेव, विसरूं नकोस. तुझा हात पाहून वर्तविलें, शिशुपाल मंडपांत येत नाहीं. होय ना, वर्तविलें ना? कां विसरलीस?

स्नेहलताः—होय वर्तविलेंत, मला कबूल आहे.

दिनेश्वरः—विसरली नाहींस ना?

स्नेहलताः—नाहीं विसरलें.

दिनेश्वरः—तुझा हात पाहून मी असें वर्तविलें—तुझ्या हातावर चक्रवर्ती चिन्हें आहेत, त्यावरून मी असें वर्तवितों—रुक्मिणीला चक्रवर्ती नवरा मिळाला पाहिजे—काय ग, जरासंधाला रुक्मिणी माळ घालणार आहे काय?

स्नेहलताः—नाहीं, श्रीकृष्णाला घालणार आहे.

दिनेश्वरः—अग, तें तूं अगोदर सांगूं नकोस; ज्योतिषानें काढतों.—चक्रवर्ती नाहीं तर चक्रधारी तरी नवरा मिळाला पाहिजे—श्रीकृष्ण चक्र धारण करितो; तेंच त्याचें शस्त्र—साफ सांग रुक्मिणीला, श्रीकृष्णच नवरा आज मिळणार, असें मी भविष्य वर्तविलें आहे.[1]

या ठिकाणीं हस्तसामुद्रिकशास्त्राचें हें विडंबन पाहून प्रेक्षकांना हंसूं येतें. अलंकाराची अतीव हाव व श्रीमंतीचा अहंकार या दोन गोष्टींमुळें लक्ष्मीधर हें विनोदी पात्र अशाच तऱ्हेनें हास्यनिर्मिती करतें.

लक्ष्मीधरः—पण मला माहीत आहे, माझ्या अंगावर पूर्वी किती होते, आणि आतां किती आहेत ते. सांगूं मी? पूर्वीच्या प्रत्येक मोत्याच्या व हिऱ्याच्या जागीं दोन मोतीं व दोन हिरे भामिनीच्या दृष्टीस पडतील. विनोदा, मी या वेळीं दशकंठ किंवा सहस्रार्जुन झालों असतों तर बरें झालें असतें. पूर्वीच्या मोत्यांच्या

१. संगीत स्वयंवर, अंक २ रा, प्र. २ रा, पृ. ३९-४०.

एका कंठाऐवजी आज मी गळ्यांत दोनच कंठे मोठ्या मुष्किलीनें कोंबले आहेत. दशकंठ असतों तर वीस कंठे आणि दहा मिकवाळ्या एकदम घातल्या असत्या. फार बहार उडाली असती नाहीं ! सहस्रार्जुनाप्रमाणें जर हजार हात असते, तर दहा हजार सोन्याची कांकणें-पुरुषांच्या कांकणाला सलकडीं म्हणतात-मीं एकट्या वीरानें आज भरलीं असती ! काय करूं रे, एका हातांत सगळीं दहाच कांकणें बसलीं ! विनोदा, देवादिकांत व अवतारी पुरुषांत ज्याप्रमाणें दहा तोंडाच्या व हजार हातांच्या वीरांचीं उदाहरणें आहेत, त्याप्रमाणें दोहोंहून अधिक पाय असलेल्या एखाद्या नररत्नाचें उदाहरण असलें तर तें मला सांग.'[१]

खाडिलकर कधीं समान प्रवृत्तीचीं विनोदी पात्रें तर कधीं विरोधी प्रवृत्तींचीं पात्रें रंगवून नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाला उठाव देतात. 'द्रौपदी' या नाटकांतील द्यूतकार अक्षपाल व त्याचें कुटुंब यांच्यामधील विनोद मुख्य विषयाला दुजोरा देणारा आहे तर 'मेनका' या नाटकांतील विनोदी पात्रें त्यांच्या विकार, अज्ञान आणि अतृप्त आशा यांच्या अतिरिक्त प्रावस्थामुळे कथावस्तूच्या दुसऱ्या बाजूला उठाव देण्यास कारणीभूत झालीं आहेत.

खाडिलकरांच्या सुखान्तिकेंतील विनोदावर अशा रितीनें संस्कृत नाटकांतील विदूषकाच्या विनोदाचा व कोल्हटकर आणि शेक्सपियर यांच्या कल्पनारम्यतेचा दाट परिणाम झाला आहे. उपरोध हा त्याचा गाभा असला तरी त्यांत *सहानुभूतिशून्य कठोरता दिसून येत नाहीं*. त्यांच्या 'सायकांचे बंड' या प्रहसनात्मक व 'मानापमान' या कल्पनारम्य, नाटकांतून हास्य विनोदाची स्थळें जागोजाग पहावयास सांपडतात. या दोन सुखान्तिकांशिवाय त्यांच्या बाकीच्या सर्व सुखान्तिकांतून आनंदाला गांभीर्याची जोड दिलेली दिसते. आणि म्हणूनच त्या नाटकांना 'विचारप्रधान सुखान्तिका' म्हणावयास हरकत नाहीं. कारण 'आनंद देणें' हें जरी सुखान्तिकेचें मूलभूत ध्येय असलें तरी ज्यावेळीं एखादें सामाजिक वा राजकीय प्रमेय हा तिचा विषय असतो त्यावेळीं त्यांत गांभीर्य येणें अपरिहार्य असतें.

' कै. कृ. प्र. खाडिलकर यांनीं, अशा रितीनें कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य सुखान्तिकेच्या परंपरेंत आपल्या अभिजात स्वरूपाच्या सुखान्तिका लिहून मोलाची भर घातली आहे.

कै. राम गणेश गडकरी :—

नाटक हा काव्याचा एक रमणीय प्रकार असून भिन्नरुचि असलेल्या प्रेक्षकांच्या मनाचें रंजन करण्याचें तें एक प्रभावी साधन आहे, हें नाट्याचें दोन प्रमुख गुण लक्षांत घेतलें कीं राम गणेश गडकरी यांच्या यशाचें रहस्य समजण्यास

१. संगीत मानापमान, अंक २ रा, प्र. २ रा, पृ. ५२-५३.

फारसें कठीण जाणार नाहीं. १८९८ ते १९१८ पर्यन्तच्या काळामध्यें भिन्न प्रकृतीचे पण प्रतिभाशाली असें कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी हे मराठी रसिक प्रेक्षकाच्या पुढें आले. हे तिघेही अत्यंत प्रतिभासपन्न होते व त्यांच्या प्रतिभेचा जास्तींत जास्त अविष्कार यांच्या नाट्यकृतींतून झाला. कथावस्तूशीं समरस होऊन तिला सौंदर्य, सामर्थ्य व चिंतन यांची जोड देऊन या नाटककारांनीं आपलीं नाटकें लिहिलीं. त्यामुळेंच या कालखंडाच्या नाट्य-ऐश्वर्याला तुलना राहिली नाहीं.

गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनावर कुणाचे संस्कार झाले आहेत हें समजून घेण्यास वि. स. खांडेकरांचें खालील विधान उपयुक्त ठरण्यासारखें आहे.

"कुठल्याहि वाङ्मयक्षेत्रात एकाच वेळीं भिन्न प्रवृत्तीचे अनेक प्रतिभाशाली लेखक निर्मिति करू लागले म्हणजे त्यांचें एकमेकावर आणि त्या क्षेत्रावर जे संस्कार होतात ते पाहणें मोठें मौजेचें असतें. कुठल्याहि कलावंताच्या निर्मितीमध्यें प्रतिभेचा भाग किती, विशिष्ट परिस्थितींत त्याचा अविष्कार कसा झाला, कला आणि काल यांचे परस्पर संबंध कसे असतात, इत्यादि प्रश्नांवर अशा ऐतिहासिक दृष्टीनें केलेल्या समालोचनांत थोडा फार प्रकाश पडू शकतो.[१]

खांडेकरांच्या वरील विधानातील आशय लक्षात घेतला कीं गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनावर कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचें उत्कट संस्कार का झाले होते याचा अर्थ समजून येतो. एकदा खाडिलकरांचें 'रुक्मिणी स्वयंवर' नाटक पहात असताना शिशुपाल व रुक्मी यांचे हात हातात धरून प्रवेश करणाऱ्या कृष्णाकडे पाहून मी असाच कोल्हटकर व खाडिलकर यांचा हात धरून नाट्यक्षेत्रात प्रवेश केला आहे, असे गडकरी म्हणाले, अशी एक त्यांच्याविषयीची आख्यायिका सांगतात. वास्तविक पहाता कोल्हटकर खाडिलकरांच्या मागून सुमारें दीड तपानें गडकऱ्यांच्या नाटकाचा व प्रेक्षकाचा परिचय झाला. त्यांचें पहिलें नाटक 'प्रेमसंन्यास' यावर प्रतिपाद्य विषय, स्वभावचित्रण, भाषाशैली, काव्यात्मता, कल्पनारम्यत्व या सर्वच बाबतींत त्यांच्या स्वत:च्या असामान्य प्रतिभेच्या वैशिष्ट्याबरोबरच कोल्हटकरांच्या 'मतिविकारा'चाहि फार मोठा ठसा उमटला आहे. तर त्यांच्यापेक्षा वयानें व नाट्यसेवेनें ज्येष्ठ असलेल्या खाडिलकरांच्या नंतरच्या लिहिलेल्या 'सत्वपरीक्षे'सारख्या नाटकावर गडकऱ्यांच्या भाषेच्या कृत्रिम रोपणाईचा तितकाच उत्कट परिणाम झालेला दिसतो असें खालील उदाहरण दर्शवितें. सत्वपरीक्षेंतील हरिश्चंद्र म्हणतो —

'हरिश्चंद्र :—मानवी समाजाच्या महोदधीवर क्षणाक्षणाला नाचणाऱ्या

१ साहित्य नाट्यमहोत्सव अंक—पृ ४५.

इच्छास्वरूपी ल्हरींना मर्यादित ठेऊन गंभीर ढंगावर सुरद सौंदर्याचें तरल वस्त्राभरण घालणाऱ्या समोगी आत्म्याची संयमनशक्ति हीच माझी किमया!' १

कोल्हटकराना गडकरी हे आपलें गुरु मानीत असत. आपल्या गुरुविषयीं त्याच्या मनात नितांत आदर होता असें वाटतात कीं, कोल्हटकरांचीं सारीं नाटकें गडकऱ्यानीं आत्मसात करून घेतली होती जणू काय खाडिलकरांच्या 'कचा' प्रमाणें कोल्हटकराच्या प्रतिभेतलें सारें विशेष गडकऱ्यानीं आत्मसात करून अर्थात विशेष हा संस्कार त्याच्या प्रतिभेच्या विकासास उपकारक झाला किंवा नाहीं हा एक वादग्रस्त प्रश्न आहे. काहीं असलें तरी गडकऱ्याच्या प्रतिभेचें स्वतंत्र तेज, कोल्हटकराचें त्यांच्यावर झालेल्या संस्कारामुळें अनेक पटींनी उजळूनच निघालें असें म्हणावें लागतें. कारण गडकऱ्याची परिस्थिती व प्रकृतिधर्म कोल्हटकराच्यापेक्षा निराळा असल्यामुळें त्याच्या प्रतिभेच्या अभिव्यक्तिनें कोल्हटकराच्या पेक्षा निराळेंच स्वरूप धारण केलें या विषयीं खाडेकर म्हणतात,

"कोल्हटकराची मुख्य शक्ति विनोदकाराची होती. खाडिलकराची नाट्य-धर्मीची होती गडकरी विनोदकार असूनहि पहिल्या प्रतीचे भावकवि होते. महाकवींतच आढळणारे कल्पकता आणि उत्कटता यांचें मिश्रण त्याच्या प्रतिभेत झालें होतें. पण आपली ही विशिष्ट शक्ति नाट्यलेखनाला प्रारंभ करताना त्यानीं ओळखली होती असें वाटत नाहीं प्रथम प्रथम त्याची ईर्ष्या पूर्वसूरींवर मात करण्याचीच होती. साहजिकच कोल्हटकर पद्धतीचीं गुंतागुंतीचीं कथानकें, कोटिबाज पणा आणि अतिशयोक्ति यानीं नटलेला विनोद, नाट्यकथेत सामाजिक सुधारणेचें अस्तर जोडण्याची प्रवृत्ति आणि खाडिलकर पद्धतीचें अटीतटीचें नाट्यप्रसंग, भरघोस भाषणानीं भरलेलीं भूमिकाचीं वाग्युद्धें, उग्र व भीषण घटनाचा वापर यांचें थोडेंफार विसंगत असें मिश्रण त्याच्या पहिल्या दोन नाटकात झालें. प्रचंड गढूळ लाटानीं उचंबळणाऱ्या दोन नद्याचा संगम पाहावा तसा 'प्रेमसंन्यास' व 'पुण्यप्रभाव' हीं नाटकें वाचताना अजूनहि रसिकाना भास होतो भाषेचा सागर, कल्पनेचा विलास, विनोदाचें नर्तन इत्यादि मोहक गोष्टींमुळें त्याचीं हीं नाटकें फार लोकप्रिय झालीं हें खरें, पण त्यात गडकऱ्याच्या बुद्धीचें, कल्पनेचे आणि भावनेचे विविध रंग तेवढे पूर्णपणें प्रगट झाले" २

गडकऱ्याच्या प्रारंभीच्या नाटकांतील कारागिरीचा भाग त्याच्या 'एकच प्याला' त फारसा दिसून येत नाहीं. हें नाटक गडकऱ्याच्या प्रतिभेचा एक महान अविष्कार म्हणावा लागेल एवढें सामर्थ्यशाली आहे. या नाटकाचें कथानक एखादा

१ सत्वपरीक्षा
२. साहित्य नाट्यमहोत्सव अंक, डिसेंबर १९४८, पृ ५४

कारागिर घडवितो आहे असें वाटत नसून कथावस्तूचा हळूहळू फुलणाऱ्या फुलाप्रमाणें विकास होत जातो. गडकऱ्यांच्या मनावर झालेले कोल्हटकरांचें संस्कार किंवा त्यांची काव्यात्मता यांचें दर्शन येथें घडत नाहीं असें नाहीं. तथापि स्वाभाविकता हा या नाटकाचा कणा आहे एवढें मात्र मान्य करावें लागेल. कारण त्यामुळेंच कथावस्तूतील प्रमेय मद्यपान आहे, त्या दृष्टीनें कोल्हटकरांचें 'मूकनायक' व खाडिलकरांचें 'विद्याहरण' या दोन नाटकांशीं 'एकच प्याला' चें साम्य असूनहि गडकऱ्यांच्या इतर नाटकांपेक्षा हें नाटक वेगळ्या स्वरूपाचें आहे असें दिसून येतें.

गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनाबद्दल जितकें लिहावें तितकें थोडेंच आहे. प्रस्तुत प्रबंधाच्या प्रतिपाद्य विषयाच्या दृष्टीनें आपल्याला गडकऱ्यांची, सुखान्तिकाकाराची भूमिका समजून घ्यावयाची आहे. तेव्हां त्याच दृष्टीनें यापुढील चर्चा केली पाहिजे.

'प्रेमसंन्यास', 'पुण्यप्रभाव', 'भावबंधन', 'एकच प्याला', 'वेड्यांचा बाजार' व 'राजसंन्यास' अशीं एकंदर सहा नाटकें लिहिलीं त्यापैकीं 'प्रेमसंन्यास' व 'एकच प्याला' या दोन शोकांतिका असून 'पुण्यप्रभाव', 'भावबंधन' व 'वेड्यांचा बाजार' या सुखान्तिका आहेत. या शिवाय 'राजसंन्यास' व 'गर्व निर्वाण' हें अप्रकाशित होतें. पुढें श्री. विठ्ठल नारायण कोठीवाले यांनीं तें पुरें केलें व छापून काढलें.

साहित्यक्षेत्रातील गडकऱ्यांची तपश्चर्या दांडगी होती त्यांच्या वाचनाला तुलना नव्हती. ज्ञानेश्वर, तुकाराम इ. संतकवी, मुक्तेश्वर, श्रीधर, मोरोपंतासारखे पंडितकवी, प्रभाकर, होनाजीबाळ, इ शाहीर, तसेंच कालिदास, भवभूती इ. संस्कृत नाटककार, अनेक गुजराथी कादंबरीकार व कवी आणि शेक्सपिअर, गोल्डस्मिथ, शेरिडन्, मार्क ट्वेन, जेरोम के जेरोम वगैरे सारखे पाश्चात्य लेखक त्यांनीं काळजीपूर्वक अभ्यासिले होते. वत्सरवाङ्मय तर त्यांना मुखोद्गत होतें त्याचें पाठांतर दांडगें असे भाषांतर युगांतील सर्व मराठी कवींचा त्यांनीं अभ्यास केला होता. केशवसुतांना तर ते गुरुच मानीत होते. या सर्वांचा परिणाम त्यांच्या सुखान्तिका मध्यें आढळून येणाऱ्या काव्यात्मकता, विनोद व भाषाशैली यांच्यावर झाला.

गडकऱ्यांनीं आपल्या सुखान्तिकाच्या सविधानकाची रहस्यमय आणि गुंतागुंतीची रचना करण्याची कल्पनारम्यपद्धति आपल्या गुरूपासून घेतली या बाबतींत शेक्सपिअरच्या नाटकांचाहि त्यांच्यावर बराच परिणाम झालेला दिसतो कारण त्यांच्या पुण्यप्रभाव व भावबंधन या दोन्हीं सुखान्तिकांत त्यांनीं वेषांतराला बरच महत्त्व दिलेलें दिसतें. 'पुण्यप्रभावा' त तर वुरख्याचा सुळसुळाट आहे राजाच्या मनात भूपालाबद्दल किल्मिष निर्माण करण्यासाठीं वृंदावन,

राजकुमार इंद्रायुध याला शत्रूच्या कारस्थानातून याचविण्यासाठीं भूपालाकडे बुरखा घेऊन त्याच्या शयनगृहात जावयास सागतो. दामिनीला तिचा नवरा सुदाम बुरख्यात राहण्याय भाग पाडतो. मुलाची अदलाबदल करण्याकरिता आपला मुलगा दीनार याला घेऊन बुरखा घातलेली कालिंदी वसुधरेच्या तळघरात जाते सहाव्या अकात पहिल्या प्रवेशात राजामुद्धा बुरखा घेऊन स्मशानात येतो व म्हणतो,

"राजा —(स्वगत) भूपालाशारख्या अगदीं निकटच्या आप्तानेंच दगल्याजी केल्या दिवसापासून मनाची जी चलनिचल उडाली आहे, तिच्यामुळें अशा रीतीनें वेपातर करून लोकात रात्रीं–अपरात्रीं वावरण्याचा हा नवीनच हृद्रोग मला जडू पाहात आहे."[१]

वेषातराची ही अद्‌भुतरम्यता भावनघनातहि दिसून येते. धनेश्वराच्या घरीं वृद्ध कानडी माणसाचा वेष घेऊन प्रभाकर व आघल्या गवयाचें सोंग घेऊन महेश्वर हें अनुक्रमें राहातात. यातून ज्याप्रमाणें नाटकात रहस्यमयता निर्माण झाली आहे त्याचप्रमाणें या दोन खोट्या कानडी भाषिकाच्या बोलण्यातून शब्दाच्या विकृतिपासून होणारें हास्य निर्माण झालें आहे.

गडकऱ्यानीं आपल्या तिन्हीहि सुखान्तिकातून असगति, असनद्धता, चावटपणा, बढाणा, वेषातर, शब्दच्छल, अतिशयोक्ति इत्यादि हास्यकारणाच्या साधनानीं विनोद निर्माण केला आहे. भावनघन व पुण्यप्रभाव या दोन सुखान्तिकेंत स्वभाव व प्रसगनिष्ठ विनोदाची अनेक उदाहरणें आढळतात. 'पुण्यप्रभावा'तील ककण, कोल्हटकराच्या 'तडागा'ची आठवण करून देतो. त्याच्यासारखाच तो एक आडदाड व स्वभावानें साधाभोळा असा शिपाईगडी आहे. सुदामाच्या सदायीखोरपणात व 'सदायकल्लोळा'तील फाल्गुनरावाच्या स्वभावात बरेंच साम्य दिसतें. नुपुराचा भित्रेपणा, लक्ष्मीधराच्या भेकडपणाचें स्मरण करून देतो 'पुण्यप्रभाव' या नाटकात किंकीणी व दामिनी या दोन विनोदी रेखा अतिशय हृद्य उतरल्या आहेत किंकीणी कालींदीबाईसाहेबाचें अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करते व त्यातूनच विनोदनिर्मिति होते. दामिनीचा नटवेपणा व अलकाराची हाव प्रेक्षकाच्या हास्याची ल्यलूट करतात दामिनीची अलकाराची तीं हाव पाहून ईश्वर आपल्या कारस्थानात तिचा उपयोग करून घेऊ पाहतो किंकीणी जेव्हा तिला सागते कीं कालिंदीबाईना वृंदावनानें कोंडून ठेवलें आहे, तेव्हा दामिनी तिला प्रश्न करते,

"काय ग, त्याच्या अगावरचें सारें उतरुन ठेवल असेल नाहीं वृंदावनानीं!"

१ पुण्यप्रभाव—अक ६ वा, प्र १ ला, पृ १९४

तसेंच ईश्वर जेव्हां तिला सांगतो कीं, "तिनें काम बजावल्यानंतर एक महापुरुष तिला दागिन्यांचें गाठोडें देईल." तेव्हां ती त्याला विचारते,[1]

"पण गुरुमहाराज, पाटल्या तोडीच्या असतील कां आपल्या पुराणाच्याच?"[2]

या सर्व विनोदी पात्रांच्या तोंडीं घातलेले संवाद अतिशय वेधक, सहज व आटोपशीर आहेत. मधून मधून त्यांत कोट्यांची रेलचेल दिसून येते. ते चटकदार आहेत पण क्वचित् प्रसंगीं ग्राम्यहि होतात. विशेषतः संशयी वृत्तीच्या मुदाम्याच्या तोंडून अशी ग्राम्यता वारंवार व्यक्त होते. स्वतःच्या पत्नीचा तो 'रंगीबेरंगी पारवा' म्हणून परक्याकडे उल्लेख करतो. धर्मधुरंधरबद्दल बोलतांना, 'मोठ्या नदींत वारमहा पाणी असायचेंच' असें तो अनुदार शब्द बोलतो. खूणगांठ, नजरगांठ, वगैरेसारखा शब्दनिष्ठविनोदहि या नाटकांत आढळून येतो. अग्निकुंडाचा प्रवेश मात्र अवास्तव वाटतो. किंकिणी व दामिनी या दोन स्वभावरेखांच्या मानानें भावबंधनांतील इंदुबिंदुंच्या स्वभावरेखा अधिक उथळ वाटतात. तसेंच महेश्वराचा विदूषकी विनोद प्रेक्षकांना जरी पोट भरून हंसवित असला तरी फारसा दर्जेदार वाटत नाहीं. त्या मानानें प्रभाकर व लतिका या दोघांच्या खटकेबाज संवादांतून डोकावणारा विनोद अधिक मनोज्ञ भासतो.

या दृष्टीनें (भावबंधन अंक १ ला, प्र. २ रा) यांतील प्रभाकर लतिकेचें संवाद वाचनीय आहेत. भावबंधनातील धुंडिराज ही करुण विनोदी व्यक्तिरेखा अविस्मरणीय उतरलेली आहे.[3] हा साधाभोळा म्हातारा विसराळू स्वभावाचा आहे. तथापि आपल्याला विस्मरण होतें हें त्याच्या गांवीहि नसतें. तो गोष्टीवेल्हाळ आहे, मनानें प्रेमळ आहे. मात्र त्याच्या स्वभावांत जी काहीं विसंगति आहे तिची त्याला दाद नसते. परंतु त्याच्या मनोरचनेच्या असंगतिकडे पाहून प्रेक्षकांना हंसूं येतें.

'वेड्यांचा बाजार' हें एक शंभर टक्के विनोदी प्रहसन आहे. मनुष्यस्वभावांतील वैचित्र्य यांत दाखविलेलें आहे. गडकऱ्यांचें हें नाटक प्रथम अपूर्णच होतें. परंतु नंतर चिंतामणराव कोल्हटकरांनीं तें पूर्ण करून रंगभूमीवर आणलें. पण त्यामुळें मूळ नाटकाच्या सौंदर्यांत कुठलाहि फरक पडलेला नाहीं.

या प्रहसनांत प्रत्येक व्यक्तीला कसला ना कसला छंद आहे. आण्णासाहेबांना आपली प्रकृति नेहमींच बिघडली आहे असें वाटतें. त्याची पत्नी यशोदाबाई हिला अंगारे-धुपारे करण्याचा नाद आहे. आण्णांचा मुलगा माधव याला तत्त्वज्ञानाचा नाद आहे. बाळाभाऊ याला नाटकाचा नाद आहे. या सर्वांच्या या छांदिष्ट

१. पुण्यप्रभाव—अंक ४ था, प्र. १ ला, पृ. १४४.
२. पुण्यप्रभाव—अंक ४ था, प्रवेश ४ था, पृ. १५२.
३. प्रस्तुत प्रबंध, प्रकरण ३ रें.

वृत्तींतून नाटकाच्या पानापानावर हास्यरस ओसंडून जातो. तिसऱ्या अंकातील चौथ्या प्रवेशात नाटकमंडळींच्या मिन्हाटी स्त्रीपार्टी रघुनाथ एका तरुणीचा वेष घेऊन येतो व त्यालाच खरी तरुणी समजून भाळाभाळ मिन्याबी जी नाटकी लगट करतो व नंतर त्याची जी फजिती होते ती पाहून प्रेक्षकांमध्ये एकच हास्यकल्लोळ उठतो. नाटक-मंडळींच्या मिन्हाटी देशपांडे नावाच्या पात्राच्या तोंडीं कोल्ह्याची आपस्वाजी घालून गडकऱ्यांनी जणू काय स्वतःच्या कोटिप्रियतेचेंच विडंबन केलें आहे.

थोडक्यात सांगायचे म्हणजे गडकऱ्यांच्या सुखात्मिकांतून शृंगार, वीर व करुण या रसांच्या जोडीला फार मोठ्या प्रमाणावर अद्भुतरम्यताहि दिसून येते. नाटकाच्या कथावस्तूचाच विकास होण्यासाठीं उपकथानकाची आवश्यकता असते. तथापि गडकऱ्यांनीं आपल्या नाटकांत हास्यरसप्रधान उपकथानकें आणून वस्तुविल्गतेचा दोष पत्करला आहे. याबद्दल नि. द. साठे यांनीं खालील उद्गार काढले आहेत—

" हास्यप्रधान उपकथानकें निर्माण करण्याचा त्यांचा छंद अखेरपर्यंत कायम राहिला. या त्यांच्या छंदाचा उगम तत्कालीन उर्दू रंगभूमीवरील अशाच पद्धतीच्या स्तनेच्या आधारें निर्माण झाला असावा व त्यांचा परिपोष परस्परविरोधी कल्पना हुडकून काढण्याच्या त्यांच्या वैयक्तिक आवडींतून झालेला असावा. ह्या वैयक्तिक आवडीचे पडसाद त्यांच्या विनोदप्रधान लेखनांत, काव्यांत, नाट्यांत—सर्वत्र अगदीं स्पष्टपणें उमटलेले दिसतात. त्यांच्या वाङ्मयांतील व्यक्ति, घटना, भाषा, कल्पना, रस अलंकारादि विविध तत्वांगाच्या आविष्कारांत ह्या साधर्म्य-वैधर्म्य शोधून काढण्याच्या अंतर्गत प्रेरणेचा प्रभाव वैशिष्ट्यानें पडलेला दिसतो. वरवर पाहता त्या वैशिष्ट्यांतच गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची नरम जागा आहे."[१]

आतापर्यंतच्या सर्व विवेचनाच्या आधारें आपल्या असें लक्षात येतें कीं, गडकऱ्यांनीं आपल्या तरल प्रतिभेचा, दिलखुलास व सहज विनोदाचा नाट्यवस्तु रचनेंत उपयोग करताना आपल्यापुढें विशेषतः कोल्हटकरांचा आदर्श ठेवला. तसेंच आलटून पालटून विनोदी प्रवेश नाटकांत आणण्याची उर्दू नाटकाची पद्धत त्यांनीं स्विकारली. त्यामुळें सहज निर्माण होणाऱ्या विनोदाऐवजी त्यांना विनोदासाठीं म्हणून मुद्दाम काहीं पात्रें व उपकथानकें निर्माण करावीं लागलीं व त्यामुळें त्यांच्या नाटकांत अवास्तवता निर्माण झाली. आणि त्यांचा विनोदाचा एक ठराविक साचा निर्माण झाला. त्यांच्या विनोदविषयक या दोषांकडे दुर्लक्ष केल्यास कोल्हटकरांनीं मराठी प्रेक्षकांच्या पुढें आणलेल्या कल्पनारम्य सुखात्मिकेचा गडकऱ्यांनीं स्वतःच्या असाधारण प्रतिभेच्या साह्यानें विकास केला व मराठी प्रेक्षकांना भव्य आणि दिव्य अशा नाट्यवस्तूंच्या द्वारें उपहासात्मक व विडंबनात्मक विनोदाच्या अपूर्व कल्पना-विलासाचा साक्षात्कार घडविला.

१ संगीत पुण्यप्रभाव, परीक्षण, पृ. ३९-३९.

प्रकरण ९ वें

सुखान्तिकाकार : श्री. भा. वि. वरेरकर, मा. ना. जोशी; व शं. प. जोशी.

इ. स. १९१० ते १९२० हा दहा वर्षांचा कालखंड मराठी नाटकांच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्वाचा म्हणावा लागतो. याच काळांत रसिकांच्या मनाचा वेध घेणाऱ्या कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी इ. प्रथितयश नाटककारांच्या 'मूकनायक', 'स्वयंवर', 'एकच प्याला', 'प्रेमसंन्यास' वगैरे रमणीय नाट्यकृती प्रेक्षकांना पहावयास मिळाल्या व त्यांचीं मनें आनंदानें हरखून गेली. गंधर्व, ललितकला, बलवंत इ. नाटक मंडळ्यांच्या नांवलौकिकाला बहरहि याच काळांत आला.

तथापि १९२० नंतर मात्र मराठी रंगभूमीची अनेक दृष्टीनें पिछेहाट होऊं लागली. कोल्हटकर व खाडिलकर यांचें नाट्यलेखन जरी सुरूच होतें तरी त्यातील कलात्मकतेची व परिणामकारकतेची पहिली गोडी शिल्लक राहिली नव्हती. रंगभूमीच्या अशा या उतरत्या काळांत वरेरकर, आचार्य अत्रे, माधवराव जोशी, वर्तक, रांगणेकर, इ. नाटककारांनीं तिची प्रतिष्ठा टिकविण्यासाठीं अपरंपार श्रम केले. या सर्व नाटककारांत श्री. भा. वि. उर्फ मामासाहेब वरेरकर यांना अग्रस्थान द्यावें लागेल. कारण १९२० नंतर मराठी रंगभूमीवर जें नवमतवादी युग निर्माण झालें, त्या युगाचें पहिलें मानकरी त्यानाच म्हणावें लागेल.

मामासाहेब वरेरकर हे नाट्यसाहित्याचे एक तपस्वी लेखक आहेत. कारण त्यांच्या १९०८ मध्यें प्रसिद्ध झालेल्या 'कुंजविहारी' नाटकापासून ते आज तागायत त्यांनीं मराठी रंगभूमीची अखंड तपस्या केली आहे. त्यांनीं लिहिलेल्या 'माझा नाटकी संसार' या पुस्तकांतील त्यांचे स्वतःविषयीचें खालील उद्गार या दृष्टीनें मननीय आहेत.

"नाटकाच्या क्षेत्रासाठीं मासं आयुष्य मीं सर्वस्वी खर्ची घातलं आहे. रंगभूमीच्या आणि नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रात चैतन्य आणि नावीन्य आणण्यासाठीं देह, मन आणि बुद्धि याचबरोबरच माझी अब्रू आणि अभिमानसुद्धां खर्ची पडलेला आहे. या कार्याच्या पायीं जे क्लेश, ज्या यातना आणि विटंबनासुद्धा मला सहन कराव्या लागल्या आहेत, त्या इतिहासाची खबर केल्याशिवाय जर मी देह ठेवला तर माझ्याप्रमाणेंच मींहि रंगभूमीची प्रतारणा केली असें होईल."[1]

१. श्री. भा. वि. वरेरकर—माझा नाटकी संसार.

मामाच्या वरील उद्‌गारात जसें सत्य आहे, कारुण्य आहे तसेंच त्याच्या मनाच्या झुजारवृत्तीचें दर्शनहि आहे. कारण मराठी रंगभूमीच्या व मराठी साहित्याच्या प्रगतीसाठीं त्यांनीं हाडाची काडें केलीं आहेत. अहमन्य लेखकांनीं व टीकाकारांनीं त्याच्या कार्याचें मूल्यमापन न करतांना आज तागायत त्याची उपेक्षा व अवहेलना केलेली आहे. मामाची वृत्ति संघर्षप्रवण आहे. प्रतिकूल परिस्थितिशीं झगडत पुढें जाण्याची जशी त्याच्या अंगात हिंमत आहे तशीच त्यांना आवडहि आहे, आणि म्हणूनच ' निंदोत वा वानोत सुनीतिमत .. ' अशा अलिप्त भावानें मामानीं निंदा, स्तुतीची पर्वा न करता आपलें कार्य अव्याहत चालूच ठेवलें आहे. मामाच्या नाटकाचीं भक्तीनें पारायणें करणारा, त्याचें रसिकतेनें मूल्यमापन करणारा व त्याचें प्रयोग आवडीनें पहाणारा, सख्येनें मोठा असा मामाचाच एक खास प्रेक्षक-वाचक वर्ग आहे. विद्यमान नाटककारात मामा वयानें ज्येष्ठ व कृतीनें श्रेष्ठ आहेत. १९०८ पासून त्यांनीं आज तागायत सदतीस नाटकें व नरीच लघुनाटकें लिहिली आहेत. त्याच्या नाट्यरचनेंत जशी विविधता आहे तसेंच त्याच्या नाटकाच्या स्वरुपातहि वैचित्र्य आहे. कारण आपल्या अर्धशतकाच्या नाट्की संसारात त्यांनीं पौराणिक, ऐतिहासिक, कल्पनारम्य व सामाजिक अशा सर्व प्रकारच्या नाटकाची निर्मिती केली आहे. मामाच्या नाटकाचें विशेष पाहू लागल्यास काहीं गोष्टींचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. कोल्हटकरांनीं कल्पनारम्य नाटकाच्या युगाची परपरा निर्माण केली खाडिलकर व गडकऱ्यानीं तिला विकासाच्या अत्युच्च टोंकावर नेऊन पोंचविलें. त्या परपरेंतील अतिरिक्त अम्युतरम्यतेच्या मोहांत न पडण्याचा सयम मामानीं दाखविला आहे.

अनुकरणवृत्ति व स्वतत्रतेची उणीव असें दोन ठळक दोष, कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य युगांत, गुणाबरोबरच अनेक नाटककाराच्या ठिकाणीं निर्माण झाले होते मामानीं यातील बरेच दोष टाळून नाटकार या दृष्टीनें आपलें स्वतत्र वैशिष्ट्य राखलें. त्याच्या नाटकाचा एक प्रमुख विशेष म्हणजे त्यानी नाटकें काळाबरोबर समरस झाली. याचा अर्थ असा कीं, वेळोवेळीं उत्पन्न होणाऱ्या सामाजिक व राष्ट्रीय आदोलनाचे पडसाद त्याच्या वेगवेगळ्या नाटकांत उमटले आणि म्हणूनच मामाचीं बहुतेक सर्व नाटकं समाजाभिमुख, प्रमेयात्मक व प्रचारकीं थाटाचीं झालीं आहेत. मामाच्या नाट्यशक्तीचें स्वरूप १९२१ सालापासून प्रेक्षकाच्या पुढें उत्कटत्वानें दिसू लागलें याबद्दल श्री गोमकाळे यानीं त्याच्याविषयीं काढलेले उद्‌गार खालीलप्रमाणें आहेत.

" हाच मुलाचा बाप ' या नाटकापासून ते वास्तवतेचे पुजारी बनले. अतिरिक्त कल्पकतेच्या, कृत्रिमतेच्या आहारीं न जाता त्यांनी आपले सवाद वास्तव व खुमासदार लिहिले. आपल्या मागेल त्यांनीं कृत्रिमतेचा, रटकट व दुर्बोध

कल्पकतेचा संपर्क होऊ दिला नाहीं. आणि आपल्या सुबोधतेनें व वास्तवतेनें अशा दैदिप्यमान, चकित करणाऱ्या वातावरणातहि यशाचा मार्ग त्यानीं आक्रमण केला. मामाच्या नाट्यजीवनात ही खरोखर असामान्य गोष्ट होती. मामाच्या प्रतिभेला, थोडासा अपवाद सोडला तर, उन्या गामीर्याचा, उदात्ततेचा, असामान्यतेचा सोस नाहीं, असें म्हटलें तरी चालेल. देवलाच्याप्रमाणें त्याच्या प्रतिभेचा धर्म साधा, बालबोध व प्रासादिक आहे, असें असतांहि 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकामुळें ते यशस्वी झाले, आणि गडकऱ्याच्या अकालीं मृत्यूमुळें व खाडिलकराच्या प्रक्षोभकारी, तेजस्वी, तत्वचिंतक प्रतिभेला ओहोटी लागल्यामुळेंच १९२१ सालापासून पुढे मराठी रंगभूमीवर मामा वरेरकर अग्रभागीं राहिले.''[1]

फें गडकऱ्याप्रमाणेंच मामा, कोल्हटकराना आपले गुरु मानतात. वर उल्लेखिल्याप्रमाणें कोल्हटकराच्या कल्पनारम्य नाट्यपरंपरेतील दोषाचें अनुकरण करण्याचें प्रलोभन जरी मामानीं टाळलें असलें तरी या परंपरेतील अतिरंजित-पणासारख्या काहीं खुणा मात्र त्याच्याहि नाटकातून आढळून येतात. किंबहुना त्या टाळणें त्याना शक्यहि नव्हतें कोल्हटकराच्या नाटकाचे अनेक संस्कार मामाच्या नाटकावर स्पष्टपणे उमटलेले दिसून येतात, असें त्याच्या अफाट नाट्या-विषयक कामगिरीकडे पाहून म्हणावें लागतें. १९१६ पासूनच्या मामाच्या साऱ्या सुखान्तिका तपासून पाहिल्यास असें आढळून येतें कीं, कोल्हटकराच्या प्रमाणेच, मामानीं आपल्या नाटकातून विनोदाच्या सहाय्यानें अनेक सामाजिक समस्या हाता ळल्या आहेत. कोल्हटकराच्या सारखीच मामाच्या नाटकाची भिस्त बुद्धिप्रामाण्यावर अधिक असलेली दिसून येतें. एवढें मात्र खरें कीं, कोल्हटकराचीं नाटकें वैवाहिक जीवनासबधीच्या, प्रीतिविवाह, विधवाविवाह, अनुलोम, प्रतिलोम विवाह वगैरे सारख्या विषयाच्या दृष्टीनें एका विवक्षित वर्तुळाच्या बाहेर गेलीं नाहींत पण मामा मात्र नाट्यरचनेच्या बाबतीत १९०८ पासून ते आजपर्यंत विकासाच्या मार्गावर झपाट्यानें पावलें टाकीत चालले आहेत. 'कुजविहारी' नाटकापासूनें पौराणिक स्वरूपाचें नाटक त्यानीं जितक्या कुशलतेनें लिहिलें तितक्याच कुशलतेनें रंगभूमिच्या दृष्टीनें अद्ययावत् वास्तव स्वरूपाची व नव्या तत्रानीं युक्त अशी नाटकें व लघुनाटकें त्यानीं लिहिलीं. कोल्हटकराच्याबद्दल मामाना आत्यंतिक आदर आहे व काहीं बाबतीत त्याना कोल्हटकराच्या संप्रदायातील म्हणणें जरी योग्य असलें तरी श्री. गोमकाळे यानीं आपल्या 'वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि' या ग्रथामध्यें म्हटल्या प्रमाणें मामाच्या नाटकातील वेगळेपणा विचारांत घेता मामा अधिकारानें मोलिअरचें संप्रदायिर ठरतील. (पृ. ७०) मामाच्या सुखान्तिकाचा आपल्याला विचार

१ वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि, प्र १ ले, पृ २९.

करावयाचा असल्यामुळें मोलिअर व मामा यांच्या नाट्यलेखनामध्यें कोणत्या प्रकारचें साम्य आहे याचा विचार अवश्य झाला पाहिजे. सामाजिक दमांचें भंजन हा मोलिअरच्या नाटकाचा गाभा आहे. त्याच्या 'School for Scandal', 'Ideal Husband', 'Le Tartuffe', 'Love is the Best Doctor' इ. नाटकांकडे पाहिलें असता आपल्याला असें दिसून येतें कीं समाजांतील ढोंगी वृत्तीचा त्याला अतिशय तिटकारा असल्यामुळें अशा ढोंगांवर त्यानें विनोदाच्या हत्यारानें हल्ला केला आहे. मामांच्या नाटकातहि या बाबतींत मोलिअरशीं बरेंचसें साम्य दिसतें. मात्र मोलिअरला वैयक्तिक हेवेदावे पसंत नव्हते. त्यामुळें त्याच्या टीकेला एक प्रकारचें व्यापक व विधायक स्वरूप प्राप्त झालें आहे. मामांची या बाबतींतील कृति थोडी भिन्न आहे. मामानीं पुष्कळ ठिकाणीं विधायक टीकेपेक्षां निधावक टीकेचाच आश्रय केलेला आढळतो. उपरोध हा त्यांच्या व्यक्तिचित्रणाचा आत्मा आहे. त्यांच्या नाट्यनिर्मितीच्या मागें प्रचारकाची वृत्ति असल्यामुळें त्यांनीं मानवी जीवन साकल्यानें व सखोलतेनें अवलोकन केलेलें नाहीं. समोर येईल तो तात्कालिक प्रश्न नाटकात हाताळण्याचा प्रयत्न केला असल्यामुळें क्वचित्प्रसंगीं जीवनाच्या चिरंतन मूल्याकडे त्याचें दुर्लक्ष झालें व त्यामुळें त्याचीं काहीं स्वभावचित्रणें उथळ झालेली दिसतात, असा त्यांच्यावर एक आक्षेप घेतला जातो. त्यांच्याविषयीं, या बाबतींत श्री. गोमकाळे यांनीं पुढील उद्गार काढले आहेत ते अवश्य लक्षात घेतले पाहिजेत.

"कलावन्ताच्या मनांत त्याच्या जीवनावलोकनानें व व्यापक अनुभूतीनें जीवनासंबंधीं काहीं निश्चित निष्ठा असावयास पाहिजेत. त्यांच्या अविष्कारासाठीं लेखकाच्या मनात ज्वालामाही अग्नि भडकला असला पाहिजे किंवा त्या अविष्कारासाठीं त्याचें मन उत्कटतेनें काठोकाठ फुललेलें तरी असावयास पाहिजे. अशा उत्कट मनोवृत्तींतून अविष्कृत होणारी कला तीच खरी कला. अशा कलेला व्यावहारिक अडचणी अथवा विक्षेप नेहमींच बाध आणतात. मामाच्या बहुतांश नाटकांच्या निर्मितीसाठीं त्याच्या अंतःकरणांत उत्कटतेनें निर्माण झालेल्या प्रेरणेपेक्षां व्यावहारिक गरजेसाठींच त्याचें बहुतांश साहित्य निर्माण झालें आहे. आणि त्या निर्मितीपाठीमागें प्रचाराचा आणखी दुसरा हेतु त्यांनीं बुद्धिपरस्पर जोडल्यामुळें जेथें जेथें त्यांची कला प्रचाराची घटीक बनली तेथे तेथें त्याचीं नाटकें कलात्मकदृष्ट्या निकृष्ट दर्जाचीं निपजली."[1]

मोलिअरच्या सुखान्तिकेंतील व्यक्तिचित्रणाकडे पाहिल्यावर आपल्याला असें दिसतें कीं, त्यानें व्यक्तिचित्रणाच्या कौशल्याची कमाल मर्यादा गांठलेली आहे.

---

१. वोरकर आणि मराठी रंगभूमि, प्र. ७ वें, पृ. १२०.

त्याच्या सर्व सुखान्तिका व्यक्तिनिष्ठ आहेत. जॉन्सन्सारख्या नाटककारांची पात्रें भूतकाळातील असतात, तर मोलिअरनें वर्तमानकाळाकडे पाहूनच आपल्या आजुबाजूची पात्रें आपल्या नाटकात रंगविली आहेत. तसेंच ती सखोल आहेत.

मामाच्या पात्राविषयीं विचार करताना प्रामुख्यानें त्यांची स्त्रीसृष्टि आपल्या डोळ्यासमोर उभी राहात. मंजिरी, नलिनी, क्षमा, किशोरी, दुलारी, जोहरा, बिजली, कुंदा, वरदा, वगैरेसारख्या मामाच्या मानसकन्या पाहिल्या कीं, त्या सर्व एका ठराविक साचाच्या वाटतात. किंबहुना या पात्रांचें मुखवटे घालून नाटककारच आपलीं मतें त्यांच्या मुखातून वदवीत आहे असें वाटतें. यातील बहुतेक स्त्रिया मामाचा स्त्रीजीवनविषय विशिष्ट दृष्टिकोन स्वत:च्या फटकळ वाणीनें प्रेक्षकांच्या समोर मांडतात. कित्येक शतकापासून पुरुषप्रधान संस्कृतीमुळें स्त्रीजीवनाची जी दुर्दशा झाली आहे ती होण्यास कारणीभूत झालेल्या पुरुष ह्या प्राण्याबद्दल जितकें तोंडसुख घेता येईल तितकें मामाच्या नाटकातील अकस्ताळ स्त्रियानीं घेतलें आहे. पुरुषाला त्या अतिशय हीन लेखतात पुरुषाच्याविषयीं मामाच्या मानसकन्यानीं ठिकठिकाणीं काढलेले उद्‌गार बरेंच अन्यायाचें वाटतात. उदाहरणार्थ 'जागती ज्योत' मधील विजया म्हणते —

"विजया —तुम्हीं पुरुष नोकरीचा विचार करता, व्यापाराचा विचार करता, धंदाउद्योगाचा विचार करता, वैभवाचा विचार करता-' पण विचार करीत नाहीं एकाच गोष्टीचा. आणि ती गोष्ट म्हणजे लग्न रूढीन तुम्हाला चळकटी दिली आहे-कायद्यान तुम्हाला पाठिंबा दिला आहे-वृत्तीन तुम्हाला अरेरावी दिली आहे, म्हणून तुम्ही निर्धास्त असता. आम्हा बायकाचं तस आहे का?"[१]

"कुंदा —आता नववणार नाहीं-आजपर्यंत सवचित आलें होतें पण आज सारे खरखर सांगणार आहे,-बाबा, लग्न म्हणजे एक गुलामगिरी आहे बर !-(थांबते)

बाबा —वा ! एवढच का सांगणार होतीस ? अग, हा तर जुनाच सिद्धांत आहे. पुरुषहि असच म्हणतात. पुरुष म्हणतात, कीं लग्नाची बेडी पडली कीं पुरुष बंदिवान होतो.

कुंदा —ढोंग !-शमर नसरी ढोंग !-पुरुष बंदिवान होतो म्हणे ! कैदी तुरुंगात असतो, जेलरही तुरुंगातच असतो. जेलरचा बंदिवास म्हणजे पुरुषाचा बंदिवास. बिचारी लग्नाची बायको म्हणजे मात्र खरी कैदी !

बाबा —जेलरचा झाला तरी बंदिवासच ना !

१ जागती ज्योत, अं. २ रा, पृ ४३

कुंदा—पण तो कैद्याला तुरुंगात ठेवण्यासाठीं-कैद्याचा छळ करण्यासाठीं-कैद्याचा जीव कैद्याला नकोसा करण्यासाठीं-जन्माच्या कैदेची अमलबजावणी करण्यासाठीं !"[१]

अशा तऱ्हेचीं मतें अनुक्रमें बिजली, मंजिरी, दुलारी वगैरे मामाच्या अनेक मानसकन्यांनीं ठिकठिकाणीं प्रदर्शित केलीं आहेत पुरुषाकडे प्राधान्याची मामाच्या मानसकन्याची दृष्टि एकांगी आहे. त्यामुळें त्याचें चित्रणहि एकतर्फी झालेलें वाटतें. नाटकातील समाजजीवनाच्या चित्रणाला एक उंची, नाजूक ढंग निर्माण करायचा असेल तर प्रत्येक ठिकाणीं स्त्रीमनाची प्रतिक्रिया आणि स्त्रीबुद्धीचा अभिप्राय मिश्रित झाल्याखेरीज सामाजिक रंगसंगति मनासारखी उतरणार नाहीं स्त्रीविशिष्ट रसिकता, जाणीव, उपजतबुद्धि, वाक्चातुर्य, सरकावे व श्रद्धा यांची चित्रणाला गरज आहे फार काय स्त्रियाच्या तऱ्हेवाईकपणाचा आणि काटेखोरपणाचाहि या चित्रणाच्या सपन्नतेला उपयोग आहे.

स्त्रीस्वभावातील या विशिष्ट आणि विचित्र गुणाचा संस्कार सामाजिक जीवनाच्या प्रत्येक अगावर उमटला नाहीं तर तें जीवन पुरुषी आणि एकारलेलं (Lopsided) होईल. पण मामाच्या नाटकात या प्रश्नाला महत्त्व दिलेलें दिसून येत नाहीं. मामाच्या स्त्रिया ज्या रीतीनें पुरुषाचा अतिशय द्वेष करतात. परंतु मामाच्या सुखात्तिकाचा शेवट कुणाना कुणाच्या तरी लग्नातच होतो असें दिसून येतें इब्सेनचा मामाच्या नाटकावर बराच परिणाम झालेला आहे असें म्हणण्यात येतें, तथापि इब्सेननें रंगविलेली स्त्री मामाच्या मानसकन्येपेक्षा वरीच वेगळ्या प्रकारची आहे त्याची वागणूक, स्वभावातील विशेष हें वास्तवपूर्ण आहे. ईब्सेनची नोरा, रिबेका, हेड्विग अि स्त्रियाच प्रश्न आणि परिस्थिति वेगळी असून त्याच्या स्वभावात वैचित्र्य आहे. विशिष्ट तत्वासाठीं त्या झगडतात. त्यामुळें त्याची स्वभावचित्रें एका कायम ठशाचीं झालेलीं नाहींत. केवळ पुरुष ह्या प्राण्याला हाणून पाडण्याच्या दृष्टीनें अिब्सेननें आपली स्त्रीचित्रणें केलेली नाहींत उलट स्त्री ही एक व्यक्ति आहे. तेव्हा व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या मूलभूत तत्त्वाप्रमाणें स्त्रीलाहि स्वातंत्र्य मिळालें पाहिजे ही त्याची विचारसरणी आहे. त्यामुळें त्याचें स्त्रीचित्रण उदात्त व व्यापक झालें आहे मामाच्या व शॉच्या स्त्रीचित्रणातहि असाच फरक आहे शॉच्या मतानें नाटकामध्यें तात्त्विक मूल्यमापन (Philosophical Valuations) आणि जिवत चित्रें (Living Pictures) याचें एकीकरण व्हायास हवें स्त्री म्हणजे मूर्तिमत शालीनता आणि सकोच याचा

१ आगगी ज्योती अंक १ ला, पृ १७

नमूना असावा असें पुरुषाला वाटतें. स्त्रीचें आर्थिक पारतंत्र्य तिला विवाहबंधनात जखडून ठेवण्यास कारणीभूत होतें. शॉ हें लग्नसंस्थेला विरोध करीत नाहींत मामाच्या मानसकन्यांची 'लग्न' ही संस्था व 'नवरा' याविषयीं लोकविलक्षण मतें आहेत. त्यासबंधीं 'जागती ज्योत' या नाटकातील कुंदा व विश्वनाथ याचा या संदर्भामध्यें संवाद पाहण्यासारखा आहे.

विश्वनाथ —कुंदाताई, एका माणसावरून साऱ्या मनुष्यजातीची कल्पना करणं अश्लाघ्य आहे. तुमचा अनुभव तसा आहे–मला कबूल आहे, पण विजयला तोच अनुभव येईल, असं म्हणायला तुमच्यापाशीं काय पुरावा आहे ?

कुंदा —पुरुषजातीची अरेरावी–नवरेपणाची जन्मजात जाणीव तुम्हा पुरुषानीं प्रेमाच्या फोल भावेवर, धर्माच्या जुल्मी नावावर, आजवर आम्हा बायकांची दिशाभूल केली. पतिसेवा आणि पातिव्रत्य, याच्या गोडव्याच्या गाण्यानीं आम्हाला झुलत ठेवल, मायेच्या पुंगीवर डोलायला लावल, पण ही स्त्रीजातीची नागीण आता जागी झाली आहे. ती डस मारल्याशिवाय राहाणार नाहीं, हें पक्कं ध्यानात ठेवा. (फोन वाजतो, कुंदा रिसीव्हर उचलून बोलते.) हॅलो हॅलो–खरच का ! कीं मला नुसत फसवायच ! इतक्या लवकर गेला !—बर—बर ! (वळून) स्वारी येते आहे. विजू, तू या खोलींत बैस–एकदा आमच्या प्रेमकथा ऐक—

विजया —हें काय बोलतेस मुमे !

कुंदा —ऐक म्हणते ना ! आणि अहो, तुम्हीं पुरुषलोक, तुम्हालाही ऐकायच असल तर मुकाम्यानं ऐका आता काय येईल."[1]

पण स्त्रीचें आर्थिक पारतंत्र्य एवढ्याचसाठीं केवळ शॉचा लग्नसंस्थेशीं विरोध नाहीं या बाबतींत श्री न. भि कवडी याच्या 'बर्नार्ड शॉ–वाङ्मय आणि विचार' या ग्रंथांतील पुढील मतें उद्बोधक आहेत

"बर्नार्ड शॉचा विरोध मुख्यत लग्नसंस्था ही जीवनशास्त्राच्या अज्ञानावर आधारलेली आहे म्हणून आहे. प्रजोत्पादन सुव्यवस्थित व्हावें हा लग्नसंस्था योजण्याचा व स्विकारण्याचा हेतु आहे. निरनिराळ्या समाजात लग्नाचे निरनिराळे प्रकार सापडतात. परतु त्या सर्वात एक गोष्ट निश्चित असते. आणि ती म्हणजे दोन व्यक्तींचा लैंगिक संबध या संबधानूनच प्रजा निर्माण होते. दोन व्यक्तींच्या लैंगिक संबधाला स्थिर स्वरूप देण्यासाठींच लग्नसंस्था आहे. आणि हा लग्नसंबध कायम राहावा म्हणून त्यापेक्षा अधिक

[1] जागती ज्योत, अंक १ ला, पृ २२

स्थिरस्वरूपी अशा कुटुंबसंस्था ही पिढ्यान् पिढ्या चालणारी व असंख्य लग्नें निर्माण करणारी अशी सामाजिक संस्था आहे. शॉच्या मतें लग्नसंस्था व कुटुंबसंस्था या दोहीं मूलभूत प्रवृत्तीचा (Fundamental sexual instinct) हेतु व स्वरूप यांच्या अज्ञानावर आधारलेल्या आहेत. लैंगिक प्रवृत्ति ही अत्यंत जबरदस्त असून अत्यावश्यक व पवित्र आहे. कारण जीवनशक्तीचें (Life-Force) प्रकटीकरण तिच्याच द्वारें होत असतें. मात्र ती स्थिरस्वरूपी अथवा व्यक्तिभावयुक्त (Personal) नसून कोणत्याहि इतर सहजप्रवृत्तीपेक्षां त्रुटित आणि व्यक्तिभाव-विरहित (Impersonal) अशी आहे. ती प्रवृत्ति क्रियाशील होण्यासाठीं कोणत्याहि तन्हेचा स्नेहसंबंध आवश्यक नाहीं. अथवा तीही स्वतः दोन व्यक्तींमध्यें कसलेंही दृढ नातें अथवा संबंध निर्माण करूं शकत नाहीं."[1]

इब्सेन व शॉ या दोन पाश्चात्य नाटककारांनीं ज्या स्त्रिया रंगविल्या आहेत त्या स्त्रियांच्याप्रमाणें मामाची स्त्रीसृष्टि परिणामकारक, तर्कशुद्ध, कलापूर्ण व अटळ नाहीं, अशा मामांच्यावर एक सर्वसाधारण आक्षेप घेण्यांत येतो. यापूर्वी आपण इब्सेनच्या नायिकांना ओझरता विचार केला. आतां शॉच्या स्त्रीसृष्टीबद्दल थोडा विचार करूं. त्याच्या जोन, लेडि सिसेली किंवा कॅन्डिडासारख्या स्त्री पात्रांकडे पाहिलें असता असें दिसून येतें कीं त्या सर्वजणी जितक्या वास्तव आहेत तितक्याच तर्कनिष्ठ संकल्पाना न जुमानणाऱ्या, साक्षात्कारवादी, पुरुषी बाण्याच्या स्त्रिया आहेत. त्याच्या अनेक नाटकांत पुरुष पात्रापेक्षां स्त्री पात्रांना जास्त महत्त्व आहे. मेरिडियनें असें म्हटलें आहे कीं, "ज्यावेळीं नाटकांत स्त्रियांना जास्त महत्त्व असतें तेव्हां ती उत्तम सुखान्तिका होते."[2]

शॉच्या नाटकांकडे पाहिल्यानंतर मेरिडियच्या म्हणण्याचा अर्थ तात्काळ लक्षांत येतो. डिकन्सनें नाजूक स्त्रियांचीं चित्रणें केलीं. शॉनें अत्यंत खालच्या किंवा अत्यंत वरच्या पातळीवरील स्त्रियांचीं प्रत्ययकारी चित्रें रेखाटलीं आहेत. त्याच्या नाटकांतील लेडी सिसेली, लीना, मिसेस जॉर्ज या स्त्रियांची उदात्तता, स्वाभाविकता, भव्यता, महत्त्वाकांक्षा, ध्येयवाद आणि उच्चभ्रू वागणूक पहाण्यासारखी आहे. त्याचीं बहुतेक सर्व स्त्री पात्रें जिवंत वाटतात. या पात्रांजवळ लोकोत्तर शहाणपण असूनहि तीं अतिमानुषी नाहींत. संघर्ष करीत असूनहि तीं निर्विकार नाहींत. शॉचीं सर्वच पात्रें स्वतःच्या कृतीबद्दल आत्मविश्वास बाळगतात. आपल्या पात्रांच्या द्वारें तो असें दाखवितो कीं दुर्जनाजवळहि कांहीं चांगलें असतें व सज्जनाजवळहि कांहीं

१. बर्नार्ड शॉ–वाङ्मय आणि विचार, भाग १ ला, पृ १९.

2. An Essay on Comedy by Meredith.

वाईट असत. त्यामुळें सुखान्तिकेला चांगला विषय मिळतो. शॉंची पात्रें व्यक्तिवादी आहेत. शॉ हा माणसाच्या थव्यांत एक आदर्श व्यक्ति दाखवितो व बाकीच्याचा मूर्खपणा सिद्ध करतो त्याच्या पात्राच्याविषयीं John Bull नें काढलेले पुढील उद्गार ध्यानात घेण्यासारखे आहेत.

"Several of Shaw's heroins constitute a new shavian type the girlish type, innocent in a fresh Un-Victorian way, refined by civilization yet on fire with God Barbara, Lavinia, and Jennifer Dubedet are most obviously of this stamp"[1]

मामाची स्त्रीचित्रणें पाहून गडकऱ्यानीं कलेची जी व्याख्या केली होती त्याचें स्मरण होतें. गडकऱ्यानीं असें म्हटलें होतें कीं, जे समाजात कोणी उघडपणें बोलू शकत नाहींत, त्याला वाचा फोडण्याचें काम लेखक करीत असतो त्यामुळें मामानीं मूकपणें अन्याय सहन करणाऱ्या स्त्रीला आपल्या नाटकातून वाचा फोडली आहे असें म्हणावें लागतें. त्यानीं तिला प्रतिकाराची साधनेंहि दाखवून दिली व लढा यशस्वी करण्याची दीक्षा दिली. इतकें मात्र खरें कीं शॉनें ज्याप्रमाणें अतिमानव रंगविला त्याप्रमाणें मामानीं एक विलक्षण स्त्री रंगविली आहे ती कालची नाहीं व आजचीहि नाहीं, तर उद्याची आहे मामाची स्त्री बडखोर आहे असें आज आपल्याला वाटत. पण भविष्यकाळात कदाचित् तसें वाटणार नाहीं. कारण काळाबरोबर पात्राची क्षमताहि बदलत जाते. त्या दृष्टीनें विजलीसारख्या किंवा वरदेसारख्या तडफदार स्त्रिया रंगवून स्त्रीजीवनाचा एक आगळाच आदर्श प्रेक्षकाच्यापुढें मामानीं उभा केला असें म्हणणें भाग पडते.

सुखान्तिकाकार या दृष्टीनं मामाच्याविषयीं आपल्याला विचार करायचा आहे. खाजगी चर्चेमध्यें मामानीं असे उद्गार काढलेले आहेत कीं, 'सुखान्तिका वा शोकान्तिका हे भेद मला मान्य नाहींत. माझ्या नाटकाला नुसतें नाटक म्हणा' एका दृष्टीनें मामाचें म्हणणें योग्य वाटतें. कारण केवळ शेवट सुखाचा करायचा या दृष्टीन त्यानीं आपलीं नाटकें लिहिलीं नाहींत नाट्यरचनेच्या संकेताचा हेतु त्याच्या नाटकाला लागू शकत नाहीं. तथापि 'हाच मुलाचा बाप', 'सत्तेचे गुलाम', 'करग्रहण', 'सन्याशाचा संसार' वगैरेसारख्या त्याच्या सुखान्तिकामध्य सुखवादाच आल्हादकारक वातावरण आहे. सुखाकडे जायचें असेल तर संघर्ष केला पाहिजे हैं तत्त्व त्याच्या सर्व सुखान्तिकेतून गोंवलेलें दिसतें. कारण मामाना जसा संघर्ष मान्य आहे त्याचप्रमाणें त्याच्या पात्राना झुंज खेळायाची आवड आहे. ही झुंज किंवा हा संघर्ष त्याच्या सर्वच नाटकातून पहावयास मिळतो करग्रहणासारखें नाटक

1 George Bernard Shaw by G K Chesterton, Page 168

प्रहसनात्म असल्यामुळें त्यात या संघर्षांचें स्वरुप उथळ वाटतें व त्यापासून प्रेक्षकाना मिळणारा आनंदहि उथळ स्वरुपाचा असतो. 'संन्याशाचा संसार' या नाटकात धर्मपरिवर्तनासारखा गंभीर विषय हाताळला असल्यामुळें त्यातील संघर्षांचीहि पातळी उंचावली असून त्या नाटकातील आनंदाचें उदात्तीकरण झालें आहे

मामाच्या सुखान्तिकेंतील हास्य-कारणाचा व विनोदाचा आता विचार करावयाचा आहे आपली सर्व नाटकें प्रमेयात्मक असल्यामुळें ती वास्तववादी आहेत असें मामासाहेब वरेरकर वारवार प्रतिपादन करतात. तथापि कोल्हटकराच्या संप्रदायातील असल्यामुळें शेक्सपिअर, मोलिएरच्या नाटकाचा मनावर संस्कार झाल्यामुळें, किंवा खाडिलकरानीं म्हटल आहे, त्या प्रमाणें मागासलेल्या प्रेक्षकवर्गाची लहर सांभाळण्याचें धोरण ठेवल्यामुळें मामाच्या सुखान्तिकेंत रंजकतेबरोबरच अद्‌भुतरम्यताहि समाविष्ट झाली आहे. याबद्दल श्री अ. ना. देशपांडे यानीं आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास या ग्रंथात माडलेले पुढील विचार, विचार करण्यासारखे आहेत —

"वरेरकराच्या तथाकथित वास्तवतादर्शी सामाजिक नाट्यसृष्टींत कृत्रिम अनात्सवतेनें आपलें थोडेंफार ठाण माडलेलें आहे हें निश्चित उदाहरणार्थ 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकात, हुंड्याच्या दुष्ट चालीविषयीं तिरस्कार उत्पन्न करणें, हें मुख्य उद्दिष्ट आहे. पण त्याची परिपूर्ति करण्याकरिता, वसंताकडून वडिलाच्या तिजोरींतील चार हजाराच्या नोटा चोरविण्याची जी घटना दाखविलेली आहे ती उद्दिष्टाच्या परिणामकारक उठावाला मारक आणि म्हणूनच अस्वाभाविक झालेली आहे. 'सोन्याचा कळस' मध्यें सुसंभाव्यतेवर अद्‌भुतानें केलेलें आक्रमण तर सर्वपरिचितच आहे. वास्तवचित्रणाचें कंकण बाधलेल्या वरेरकराच्या लेखणीला अतिरंजनात रमण्याची कशी चटक लागलेली होती हें दाखविण्याच्या दृष्टीनें त्याच्या या नाटकाची गॉल्सवर्दीच्या (strife) या नाटकाशीं तुलना करण्यात आलेली आहे. गॉल्सवर्दीच्या नाटकात भाडवलशाही व मजूरवर्ग याच्यातील लढ्याचें स्वरुप, वस्तुस्थितीचा कोठेंच विपर्यास न करता आणि शृंगाररसाचा आश्रय न घेता, अत्यंत सरस व परिणाम कारक रीतीनें दाखविलें आहे. याच विषयावर लिहिलेल्या वरेरकराच्या उपरोक्त नाटकात मात्र वस्तुस्थितीशीं अनेक बाबतींत विपरीत असें चित्रण करण्यात आलेलें आहे. नायक विठ्ठलदास करसनदास यानें काश्मीरात जाण्याचें ढोंग करून विठू कृष्णा या नावानें गिरणींतील मजुरात जाऊन राहणें व ओळखला न जाता तेथें राहाणें, ही स्वाभाविक घटना आहे काय? कांहींतरी निमित्त पुढें करून संप घडवून आणावयाचा आणि शेवटीं तो संप मोडून टाकून गिरण्या मजुराच्या

मालकीच्या करून टाकावयाच्या, हा या नाटकांत दाखविलेला प्रकारहि संभाव्यतेच्या कोटींत समाविष्ट होण्यासारखा आहे कां ?"[1]

या ठिकाणीं मामांच्या नाटकातील विनोद व शॉच्या नाटकातील विनोद यांचा थोडासा विचार करणें अपरिहार्य आहे. त्याच्या (Arms and the man) सारख्या नाटकांतून अपेक्षाभंगांतून निर्माण होणाऱ्या विनोदाचें आल्हादक उदाहरण आपल्याला पहावयास मिळतें. (You never can tell) यात आपल्या बापाशीं दूरस्थभावानें वागणाऱ्या मुलांशीं लगट केल्यामुळें एका म्हाताऱ्या बापाची जी फजिती झाली आहे तिच्यांतील करुणरसयुक्त विनोद आपल्याला अनुभवण्यास मिळतो. 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकांतील रावबहादुरांची शेवटीं मंजिरीचें लग्नाबद्दल हुंडा देण्यासंबंधीं जी फजिती होते त्यांतून निर्माण होणारा आनंद अशाच प्रकारचा आहे. सामाजिक संस्थेकडे पाहतांना त्यांतील वैद्यकीय व्यवसायाला शॉ नेहमींच हास्यास्पद ठरतो. त्याचप्रमाणें डॉ. पद्मू हें पात्र रंगवून मामांनीं विनोद साधला आहे. त्यांच्या नाटकांतून पदवीधर सुशिक्षितांची तर नेहमींच टवाळी केलेली असते. 'जागती ज्योत' या नाटकांत विजयाचें लग्न एका अिंजिनीयरबरोबर ठरलेलें असतें. त्याचा उपहास करण्यासाठीं वरदा म्हणते.

वरदाः—हेंच वाटतो ? आणि मला ? (हंसते) काय तें ध्यान ! असला गवंडी नवरा—

... . पृ. २.

वरदाः—हो-तुझ्या अितकं वय झाल्याशिवाय कांहीं लग्नाची गोष्ट बोलायची नाहीं. शिवाय तो कुत्रा ....

विजयाः—कुत्रा ! कुठला कुत्रा ?

वरदाः—तो ग्रंथकार-कवी-संपादक-साहित्यिक-फिलॉसॉफर.

शॉच्या विनोदाप्रमाणेंच मामांचा विनोद, हास्य व तिरस्कारमिश्रित आहे. मानवी स्वभावांतील, सृष्टींतील विसंगति पाहून त्यांना हंसूं येतें. त्याचप्रमाणें त्यांच्या मनांत संतापहि निर्माण होतो. त्या संतापाचें स्वरूप सात्विक असतें. तथापि मधून मधून तो कुत्सित स्वरूपहि (Cynical Tone) धारण करतो. गिरणीं व गिरणी कामगारांची बाजू मांडतांना अशा विनोदाचें अनेक नमुने आपल्याला 'सोन्याचा कळस,' 'सत्तेचे गुलाम' इत्यादि नाटकांतून पहावयास मिळतात. मामा, विनोदातील कोपरखळ्या व कोटी साधण्याकरिता औचित्य गुणांचा त्याग पुष्कळ वेळां करतात

१. आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग २ रा, पृ २४९.

असे आढळतें 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकात वैकुंठाचा नलिनी सनदींचा वाचाळपणा पहा —

वैकुंठ—अरेरे! कुणीच मला थारा देत नाहीं. केरोपन, सनदेच्या अर्जाबरोबर किती पी पाठवायची तें सांगा आत्ता सनद घेतो. एक महिन्यात पन्नास कुटुंबें धुळीला मिळवितो. बस्स लगेच नलिनी माझ्या गळीं पडते कीं नाहीं पहा! नलिनीच काय, पण मुनईतल्या सान्या–कुमारिका–सान्या वारयोषिता'—

केरो—वैकुंठराव, वाचाळपणाला देखिल मर्यादा असते १

सत्तेच्या गुलाममधील मानसिक दृष्ट्या परावलंबि असणारा कान्होबा, 'हाच मुलाचा बाप' मधील डॉक्टर पद्मू, 'सत्तेचे गुलाम' मधील मार्तंडराव वकील वगैरे सारख्या पात्रांच्या द्वारें निर्माण केलेला विनोद अत्युक्तिपूर्ण विनोदाचीं उदाहरणें म्हणावीं लागतील. मार्तंडराव वकिलाचे सर्वच प्रवेश अतिशयोक्तिवर आधारलेले आहेत त्याच्या कुंडलींत लग्नस्थानीं असलेली मंगळाची वक्रदृष्टि, त्यामुळें पटापट मरणाऱ्या त्याच्या बायका, नवी नवरी शोधण्याचा आगाऊ दर्शविलेला दूरदर्शिपणा, गवताची काडी दातानें कुरतडणाऱ्या, पेपरमींट चघळणाऱ्या किंवा वयल्याजागीं खुर्चीवर डुलक्या खाणाऱ्या त्याच्या नव्या नवऱ्या इत्यादि प्रसगातून हास्यरसाचे फवारे उडतात 'हाच मुलाचा बाप'तील डॉक्टर पद्मूनें यमुनेला 'पाहण्याचा' तसेंच मंजिरीनें त्याला 'पाहण्याचा' हे दोन प्रसग प्रसगनिष्ठ विनोदाचे आल्हादक नमुने आहेत. तसाच सुंदर प्रसगनिष्ठ विनोद वेप्रातराच्या सहाय्यानें कन्यादान नाटकांतील चौथ्या अकांत रगविला आहे 'दादावर' अतिम निष्ठा ठेवणाऱ्या कान्होबाच्या भाबडेपणातूनहि स्वाभाविक विनोदाचें दर्शन होतें त्याचा व क्षमेचा हा पुढील सवाद पहा —

कान्होबा:—पण दादांनीं सांगितलं आहे, कीं क्षमेशींच लग्न कर. दादाचा शब्द कसा मोडायचा?

क्षमा —मीं नाहीं म्हटल तरीदेखील?

कान्होबा —दादाचा हुकूम तिथ उपाय नाहीं तू आज नाहीं म्हणलस तरी तू होय म्हणेपर्यंत थांबलच पाहिजे मला

क्षमा —प्राण गेला तरी मी तुमच्याशीं लग्न करायची नाहीं

कान्होबा —प्राण गेला तरी मी तुझ्याशीं लग्न केल्याशिवाय रहायचा नाहीं दादा काय म्हणतील?

---

१ सत्तेचे गुलाम-अं १ ला, प्र १ ला,–पृ ९-१०.

क्षमाः—माझ्यावरींच उग्र करायला तुम्हाला दादांनीं कां सांगितलं, तें विचारलंत का तुम्हीं त्यांना ?

कान्होबाः—त्यांना ! आणि विचारायचं ? " दादांनीं नुसतां हुकूम करायचा आणि मी तो पाळायचा.[१] "

'सत्तेचे गुलामांतील वैकुंठ किंवा 'हाच मुलाचा बाप' मधील गुलाम यांच्यासारखे मामांच्या नाटकांतले नायक विदूषकासारखा वाचाळपणा करतांना जसें दिसतात तसेंच त्यांच्या तोंडून बाहेर पडणाऱ्या कोट्यांतून औचित्यभंग होतो व त्यांतून कधीं कधीं ग्राम्यतादि डोकावते. अशा शाब्दिक कोटीचें खालीं एक उदाहरण दिलें आहे.

हेरंबः—(वैकुंठाच्या डोक्यांत शंख मारतो.) घे, शंखा हें बक्षिस.

वैकुंठः—काय केलेंत हें दादा ?

हेरंबः—शंखावर शंख मारला.

वैकुंठः—......कुणी विचारलं तर शंखानं मारलं असं कसं सांगूं ? मला तुम्हीं मारलंत दादा आणि शंखानं मारलं असं आतां कसं सांगूं ? [२]

अशा रीतीनें अतिशयोक्ति, शब्दविकृति, शारीरिक व मानसिक विसंगति इ-हास्य साधनांनीं ' मामांच्या नाटकांतील विनोद निर्माण झाला असून त्यामुळे त्याच्या सर्व सामाजिक प्रमेयात्मक व उपहासप्रधान नाटकांतील असंबद्धता दर्शनानें व व्यंगचित्रणानें प्रेक्षकांमध्यें हास्याच्या उकळ्या फुटतात. व हा विनोद सुधारेणच्या हेतूनें निर्माण झालेला असल्यामुळें मनुष्यस्वभावांतील व मानवी व्यवहारांतील अनेक दोष व वैगुण्यें मामांनीं फुलवून व फुगवून दाखविलीं आहेत.

माधवराव जोशी :—

मराठी सुखान्तिकेतील विनोदाला अत्यंत लोकप्रिय करणाऱ्या नाटककारात महादेव नारायण उर्फ माधवराव जोशी यांचा फार मोठा वाटा आहे. १९१० पासून ते १९३६ पर्यन्तच्या काळात माधवरावांनीं सुमारें चोवीस नाटकें लिहिलीं, त्यात 'कृष्ण विजय', 'कृष्णार्जुन 'सारखीं पौराणिक, 'विनोद', 'करमणूक', 'हास्यतरंग ' सारखीं केवळ विनोदी 'स्थानिक स्वराज्य', 'वऱ्हाडचा पाटील', 'गिरणीवाला', वगैरे सारखीं हेतुप्रधान विनोदी अशी नाटकें आणि 'पैसाच पैसा', 'प्रो. ब्राह्मणे' वगैरेसारख्या एकांकिकाचा समावेश होतो. माधवरावाची पौराणिक

१ सत्तेचे गुलाम—अंक २ रा, पृ. ३५.
२. सत्तेचे गुलाम—अंक १ ला, प्र. २ रा, पृ. २१.

नाटकें त्यातील कृत्रिम भाषेमुळें यशस्वी झाली नाहींत. माधवराव चतुर होते. त्यांनी प्रेक्षकाची नाडी बरोबर ओळखली. १९३९ मध्यें 'मनोहर' मासिकात लिहिलेल्या एका लेखात ते म्हणतात—

"प्रतिभेच्या अवडंबराचा सामान्य लोकाना कटाळा आला होता. हे लोक (पूर्वीचे नाटककार) प्रतिभासंपन्न होते, पण त्यांच्या प्रतिभेचा सामान्य लोकाना काय उपयोग ?......त्यांच्या भाषेंत पांडित्यप्रकर्ष होता. पण दमून भागून आलेल्या पिटातील प्रेक्षकाना व पुरुषाना त्याचा काय उपयोग ?......ते फक्त द्रौपदीच्या नाहीं तर जिजाईच्या पेहरावाकडे बघत असत. त्याना पात्राच्या तोंडातून घातलेली संस्कृतप्रचुर भाषा समजत नसे. ती फक्त पुढच्या दोन रागावर विराजमान झालेल्या शिकलेल्या बुद्धद पंडिताना समजे. ही स्थिति मला बदलायची होती. स्वतःचें पांडित्य दर्शविण्याकरिता उपयोगात आणलेलें साधन म्हणजे नाटक अशी जी नाटकाची व्याख्या होऊं घातली होती ती मला बदलायची होती. लोकांच्या डोळ्यासमोर भीमार्जुनाच्या कटाळी कथानकाचीं तींच तींच शिळीपाकीं, बुरसलेलीं दृश्य दाखविण्यापेक्षा नेहमींच्या आयुष्यात लोकांच्या डोळ्यासमोर जे लोक नेहमीं दिसतात त्यांच लोकाच चित्रण करायचं मी ठरविलं. म्हणून मीं मग माझ्या 'विनोद' या नाटकात त्या वेळच्या फाजील सुधारलेल्या लोकांची चेष्टा केली. 'म्युनिसिपालिटी' या नाटकात सध्याच्या स्थानिक स्वराज्यातील लोकांच वास्तवरूप उघड केलं. व 'पैसाच पैसा' या नाटकात कृष्णराव दडोच्या स्वरूपात समाजात सध्या वावरणाऱ्या वकिलाचें सत्यस्वरूप जगाला उघड करून दाखविलं. "[१]

१९१४ मध्यें त्यांचें विनोद हें नाटक रंगभूमीवर आलें. या नाटकानें मराठी रंगभूमीवर एक विलक्षण चमत्कार घडवून आणला. यावेळीं खाडिलकरांचें 'विद्याहरण', ह. ना. आपट्यांची 'सत्त सखुबाई', न. चिं. केळकरांचें 'कृष्णार्जुन युद्ध' इत्यादि पौराणिक नाटकाचे रंगभूमीवर प्रयोग होतच होते. त्याच त्याच गोष्टी पाहून कंटाळलेल्या प्रेक्षकाना माधवरावानीं 'कोहीतरी' नवीन दिलें. उपरोधिक विनोद, विनोदी घटना, चटकदार संवाद, मानापमानासारख्या नाटकातील पदाचें विडंबन, वैचित्र्यपूर्ण स्वभावाचीं पात्रें वगैरे गोष्टींनीं माधवरावांच्या विनोदानें प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेतली. 'विनोद' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत त्यांनीं आपला नाट्याविषयक दृष्टिकोन व हेतू लोकापुढें स्पष्ट शब्दात व मोकळ्या मनानें मांडला आहे. व आपण केवळ करमणूकीकरताच नाटकें लिहिलीं आहेत अशा कबुलीजबाब दिला आहे. विनोद नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशात गणपतीच्या तोंडीं हा उद्देश त्यांनीं मोठ्या खुबीदारपणें घातला आहे

१ माधवराव जोशी यांचा लेख मनोहर, डिसेंबर १९३९

"मनात अगदीं शका आणू नका. मोठमोठया कवींच्या काव्यरूपी पक्वानाचा निरतर स्वाद चाखणारे हे रसिक पक्वान्नानें देखील विटले नसतील कशावरून ? चला, आपल्या सुदाम्याच्या पोह्याचा ते प्रेमानें स्वीकारच करतील"[1] आणि हे पोहे कसे खमग होते हें विनोद नाटकातील खालील उदाहरणावरून पहाण्यासारखें आहे.

"वामनराव—इदिरे, तू जर जहाल असलीस तर आजपासून मिरें, मोहऱ्या, हिंग, लवग यानाचून अन्नकणहि तोंडात घालणार नाहीं! माझा रसरशीत जहालपणा सिद्ध करण्याकरितां ह्या ठिकाणीं तुझ्यासमोर अर्धा शेर सुठ चावून टाकतो.

इदिरा—अग बाई! हें काय!

वामनराव—बर, तू मॉडरेट मवाळ असलीस, तर आजपासून पुल्लिंगी शब्द तोंडातून न काढता केवळ लीला, विमल, कुसुम, कमल असे मऊ मऊ शब्द उच्चारीत जाईन! भोजनात देखील तिखट, मीठ वर्ज्य करून नुसता दूधभात आणि भेंड्याची भाजीच खाईन. माझें मतातराबद्दल काय सागू!"[2]

"वामनराव—इदिराबाई, हे आपले डांबरासारखे काळेभोर तुळतुळीत केस, साइनबोर्डसारखें रुद कपाळ, फाऊंटेनसारखें सरळ नाक, हार्मोनियमच्या पट्ट्यानाहि लाजविणारी ही दतपक्ति, ड्यूकच्या क्रिकेट बॉलचाहि गर्वहरण करणारें वक्ष स्थळ, फुटबॉलला दिपविणारे नितब, अिलकें सुदर अपटुडेप लावण्य, त्या प्रभूनें तुम्हाला दिलें असता तुमच हृदयच तेवढें मजविषयीं टेनिस ग्राऊडसारखें टणक का करता?"

(आनद) डॉ. होमोपाथ—मला तुमच्या सर्जरीची ऐट मारू नका परवा एका कुत्र्याच्या शेपटीवरून गाडीचें चाक गेल्यामुळें शेपूट तुटल मी ताबडतोब होमोपथिक गोळ्या कुत्र्यास घातल्या! ताबडतोब कुत्र्याचें शेपूट वाढलें.

डॉक्टर—दिमाख दाखवितो आहे होमोपाथीचा, रस्त्यावर पडलेला शेपटीचा तुकडा मी दवाखान्यात आणून ऑपरेशनकरिताच शेपटीच्या तुकड्यास कुत्रें फुटलें[3]

माधवरावाचा पाश्चात्य नाटकाचा अभ्यास दाडगा असे. असें सागतात कीं, पाचसहा इग्रजी नाटकें एकत्रित धरून ते आपल्या नाटकाचें कथानक तयार करीत असत त्यानीं 'उधार उसनवार' या नाटकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंत या गोष्टीचा उल्लेखहि केला आहे. तथापि त्याच्याजवळ नाटकाचे नेमाड्रम रूपातर करण्याचें कौशल्य इतक्या श्रेष्ठ दर्जाचें होतें कीं, एखाद्या चिकित्सक माणसाला सुद्धा त्याच्या नाटकामागील पाश्चात्य 'मूळ' शोधून काढणें शक्य

१ माधवराव जोशीकृत विनोद १९१४
२. सगीत विनोद ३ सगीत विनो‍द

होणार नाहीं. चारपांच नाटकांचीं पुस्तकें ते आपल्या आजूबाजूला घेऊन बसत व आपल्या मित्रांना म्हणत.

"पहारे बेट्यानो, मी आतां एक नाटक बनवितो!"

माधवरावांच्या सुखान्तिका ह्या जरी प्रहसनात्मक असल्या तरी केवळ हंसविणें एवढाच त्यांच्यामागें हेतु नाहीं. किंबहुना त्यांच्या नाटकांतील आशय (contents) प्रहसनाना जरी असला तरी रचना (Form) मात्र नाटकाचीच आहे. त्यांच्या नाटकांचे विषय प्रेम व स्पर्धा हे आहेत. तसेंच तीं केवळ विनोद-निर्मितीसाठींच निर्माण केल्यामुळें शृंगार रसाचें स्वरूपहि हीन आहे. सर्वसामान्य कथानकें, प्रेक्षकांना आवडतील अशा थिल्लर विनोदी पात्रांच्यातर्फे प्रेक्षकाच्या पुढें आणलीं आहेत. त्यांच्या नाटकाची रचना बांधीव नाहीं. तसेंच त्यांत कलात्मक सौंदर्याचीहि उणीव आहे. परन्तु रंगक्षमतेच्या दृष्टीनें मात्र तीं फार वरच्या दर्जाचीं आहेत.

माधवरावांच्या नाटकांसंबंधीं अनेक जणांनीं अनुदारपणाचे उद्‌गारच काढलेले ऐकूं येतात. परन्तु ह्या त्यांच्या बाबतींत अन्याय झाला आहे असें म्हणावें लागतें. नाटककाराच्या नाट्यकृतीचें मूल्यमापन त्याच्या समकालिनांच्या कृतींशी तुलना करून, बहुधा करण्यात येतें. माधवरावांचे समकालिन नाट्याचार्य खाडिलकर व न. चिं. केळकर हे होते. त्यांच्यापैकीं विशेषतः खाडिलकरांच्या नाटकांतील उदात्ततेबरोबर तुलना करूनच माधवरावांच्या नाटकाचें मूल्यमापन केलें गेलें व त्यामुळें त्या उदात्ततेच्या मानानें त्यांचा बहुगुणी पण हलकाफुलका विनोद टीकाकारांना कमी प्रतीचा वाटला यांत आश्चर्य तें काय? माधवरावांचा विनोद थकलेल्या भागलेल्या लोकांना आनंद देण्यासाठीं होता. त्यामुळें त्यांच्या विनोदानें जणूं काय लोकसेवेचें व्रतच अंगिकारलें होतें. अतिशयोक्तीच्या द्वारें सुधारणा करावी या हेतूनेंच त्यानीं आपलीं विनोदीं नाटकें लिहिलीं.

माधवरावांच्या विनोदाकडे पाहून पाश्चात्य टीकाकार हॅज्‌लिट्‌च्या (Hazlitt) सुखान्तिकेविषयींच्या काहीं विचारांचें स्मरण होतें. त्यांच्या मतें, सुखान्तिकेचें कार्य मनोरंजन व सुधारणा हें आहे. विडंबन आणि उपहास हीं तिचीं दोन प्रभावी साधनें आहेत.

"The aim of Comedy is to move people to laughter. Comedy deals with affairs of every day life. Since only the present can amuse and can be corrected. Satire and ridicule are two forms of Comedy."[1]

1. William Hazlitt–Lectures on English Comic—at the New York 1845 (Wiley & Putnam Page 1)

माधवरावाच्या विनोदात विडंबन व उपहास मोठ्या प्रमाणावर दिसून येतो. जॉन्सनची कित्येक नाटकें अशाच उपरोधप्रधान सुखान्तिका आहेत. त्यानें या सुखान्तिकाना (Comical Satire) म्हटलें आहे. अशा सुखान्तिकेंतून स्वभाव चित्रणाला रूप यात असतो. माधवरावाच्या सुखान्तिकेवर मोलियरच्या प्रहसनाचा बराच परिणाम झाला असल्यामुळें त्यांची नाटकें मोलिअरच्या नाट्कांप्रमाणेंच स्वभावप्रधान झाली आहेत. त्याच्या नाटकातील धेनुवल्लभ, गट्टूलाल, पाडोबा, मारवाडी, वकील, मनोहर, विमल, पदरी पाटील, गोकुळदास, रेवडी इ. अनेक पात्राच्या चित्रणात त्याच्या डोळ्यासमोर असणाऱ्या कित्येक व्यक्तींची व समाजाची उपरोधपूर्ण प्रतिबिंबें दिसून येतात. पण या पात्राना केवळ त्यांची कुचेष्टा करण्याकरिता त्यांनीं रगविलें नाहीत त्याच्या काळातील सामाजिक दुर्गुण, ढोंग, वेडगळ रूढी इ. गोष्टींवर त्याच्या तर्फे त्यांनीं हल्ला केला आहे. कारण समाजाची सुधारणा व्हावी हा आशय त्याच्या सुखान्तिकें मागें आहे. प्रा. मिनिझिस यांनीं आकाशवाणीवर ' विनोद ' या विषयावर बोलताना, ' विनोदी लेखक हा समाजाला नैतिक मार्गदर्शन करणारा असतो. ' असे विचार प्रकट केले आहेत. ते म्हणतातः—

" But denunciation of evil is not the whole of satire, in fact, it is not satire at all The satirist must laugh as well as reprobate He must show sin not only as sinful but as ridiculous. Satire, says Humbert Wolfe, shakes the foundations of the kingdom of hell by showing it to be a Kingdom of nonsense

The satirist, then, is a moral agent, but with a difference He is the laughing moralist [1]

माधवरावाच्या विनोदावर कोल्हटकराच्या कल्पनारम्यतेचाहि बराच परिणाम झालेला दिसतो कारण अतिशयोक्ति, अवास्तव व गमतीच्या घटना, फसवाफसवी, चेष्टाहर, रहस्यमयता हीं हास्यकारणें कोल्हटकराच्याप्रमाणेंच त्याच्या 'उधार उसनवार' सारख्या सुखान्तिकेंत दिसून येतात. ' विनोद ' या सुखान्तिकेंत प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ असा तिन्ही प्रकारचा विनोद असला तरी या नाटकातील विनोदाची उभारणी प्राय विडंबनावरच आहे ' करमणूक ' या नाटकात ' निशी 'च्या वेषात रमा माधवासमोर येऊन उभी राहाते, तिथें सुंदर परिस्थितिनिष्ठ विनोद निर्माण होतो ' स्थानिक स्वराज्या 'त म्युनिसिपालीटीमध्यें निवडून येणारी माणसें नालायक कशी असतात हें दाखविलें आहे. या नाटकातील

1 Talk on Satire Prof A Meneges
All India Radio Dharwar on 15th February 1952.

उपरोध अतिशय खेळकर पद्धतीनें दर्शविला आहे. खालील संवाद त्याचें निदर्शक आहे.—

पाडोबा —अहो, मताची पैरातच अशी लुटमार लुटवली आहे, कीं या मताच्या लुटमारींत, गादवाचेंच स्वराज्य झालें पाहिजे आणि दुगाण्याच्या धडाक्यानें शहाण्याना पळता भुई थोडी झाली पाहिजे !

डॉक्टर —काहीं हरकत नाहीं. शहाणे तर निदान ठरलेना !

पाडोबाः—हो सर ! लादलाच गेला आरोप जबरीनें तुमच्यावर ! त्याला काय उपाय ? (इतक्यात महार व पोलिस ऑफिसर येतो. सर्वजण म्हणतात, ' हें काय नवीन अरिष्ट ! हें काय लचाड ! ')

पोलिस ऑफिसर —अहो पोलिंग ऑफिसर ! तुमच्या मतदाराच्या याद्या आणा पाहू ! ह्या केव्हा तयार झाल्या ?

पोलिंग ऑफिसर'—१९२४ डिसेंबर अखेरपर्यन्त तयार झालेल्या आहेत ! ह्या घ्या ! तसेंच हें पहा सरदार घेनुवल्लभ याच्या मताच्या पेटींत F पुडकें त्याच्या स्वदस्तुरच्या सहीनिशयान दिसत आहे, तें ताब्यात घ्या !

पाडोबाः—आता काय करावें या बैलोबाला ! अहो सरदार, हें काय केलेंत ! अहो, मला तर विचारायचें !

घेनुवल्लभ —मी स्वत पाकिटात घालून सही करून आला. तुला त्याची काळजी नको ! मी रात्रीनें निवडून आलों. जा तूं तानडतोन ! त्याना हाक मारून, अत्तरगुलाब वाटायला घ्या ! अहो पोलिस ऑफिसर ! "[1]

तसाच याच नाटकातील दुसरा उतारा पहा

घेनुवल्लभः—पाड्या ! पाड्या ! पाड्या ! बोल, मी कोण आहे ?

पाडोबा'—सरदार, आपण मनुष्य आहात.

घेनुवल्लभ'—छट् नाहीं ! सरकारच्या कृपेंतला नवीन पदवीदानामुळें मी रावबहादुर, सरकार घेनुवल्लभ आहे.

पाड्या —सरदार किंवा रावबहादुर झाला तरी तो मनुष्यच.

घेनुवल्लभ.—छट् नाहीं

पाड्याः—अस ! अस ! बरोबर आहे. सगळेच सरदार आणि सगळेच रावबहादुर मनुष्य असतात अस मुळींच नाहीं ! ....

प्रो. ठावे —ठीक आहे. आपण प्रथम म्युनिसिपल कॉन्स्टिट्युशनच घेऊ या.

---

१. स्वानिक स्वराज्य, अक ३ रा, पृ ११८-११९

धेनुवल्लभ —ठीक आहे. प्रथम म्युनिसिपल कॉन्स्टिपेशनच घ्या

पाडोबा —होय राजा ! म्युनिसिपल कॉन्स्टिपेशनला कोण एरंडेल देणारा भेटेल तो सुदिन ![1]

"माधवरावांनी गट्टूलाल, धेनुवल्लभ वगैरेसारखें व्यक्तिनमुने निर्माण केले. व्यक्तिनमुने जीवत नसतात. शेक्सपिअरचा 'शायलॉक' हा सुद्धा एक ज्यू मारवाडी आहे परंतु तो व्यक्तिनमुना नसून व्यक्तित्व संपन्न असा एक नमुना आहे व्यक्ति नमुन्याचा उपयोग "विडंबन, उपहास यासाठीं चांगला होतो व म्हणूनच माधवराव जोशांच्या नाटकात हे विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुनेच आपणास अधिक आढळतात खऱ्याखुऱ्या हाडामासाच्या व्यक्ति फारशा भेटत नाहींत.. त्यांच्या चित्रणात व्यक्तिविशिष्ट स्वभावपरिपोषापेक्षा सांकेतिक स्वभावपरिपोषालाच अधिक महत्त्व दिलेलें आपणास आढळते "[2]

धेनुवल्लभ ही विनोदी व्यक्ति असेंच एक आल्हादक चित्र माधवरावांनीं रंगविलेलें आहे. अशा व्यक्तिचित्राना आपण कधींही विसरू शकत नाहीं व्यक्ति चित्रणाच्या माधवरावांच्या काहीं विलक्षण कल्पना होत्या त्यांचा 'गिरणीवाला' या नाटकात त्यांनीं हिंदी, उर्दू, गुजराथी, कुणबाऊ मराठी, मारवाडी अशा विविध भाषांचें सम्मेलनच भरविलें आहे. त्यातून विनोद निष्पत्ति केली आहे 'मोराचा नाच' या त्यांच्या प्रहसनातील विनोद प्रसंगाश्रयी, वेषांतर व मारपीट यावर उभारलेला आहे स्वभाव चित्रणाचा रखीवपणा, कथानकाचा बांधेसूदपणा व मार्मिक विनोद या दृष्टीनें त्यांची 'गिरणीवाला' व 'वऱ्हाडचा पाटील' या दोन सुखात्मिका अधिक महत्त्वाच्या आहेत या दोन्हीं नाटकातून स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोदाचें सुंदर नमुने आढळून येतात. 'वऱ्हाडचा पाटील' मध्यें करुण व हास्यरसाचा संगम झाला आहे. 'एकाच वेळीं आसू व हसू निर्माण करतो तो उत्तम विनोद' अशी विनोदाची कसोटी मानली तर हें नाटक त्या कसोटीला उतरतें. सुखात्मिकेचें परीक्षण करताना तिच्या हेतूची शुद्धता व माध्यमाची सुदृढता लक्षात घ्यावयाची असते. 'गिरणीवाला' या नाटकात मालक काम गारातील अबाधित स्वरूपाचा लढा, विनोदाच्या पार्श्वभूमीवर रंगविला आहे. अशा लढ्याचा शेवट बहुधा सामोपचारानेंच होतो. धीरजचंद मारवाडी, त्याची बायको रेवडी, वाटला, चेमनजी वगैरे पात्रांच्या द्वारें नाटकातील प्रसंगनिष्ठ व शब्दनिष्ठ विनोद फुलविला आहे.

---

१ स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी अंक १ ला, पृ ३३

२. प्रा वा ल कुळकर्णी–वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी (१९५३) प्र १० वें, पृ ९८–९९

माधवराव जोश्यांच्या बाबतीत एक महत्त्वाचा मुद्दा लक्षात ठेवण्यासारखा आहे व तो म्हणजे त्यांचा विनोद समाजसापेक्ष आहे. कोल्हटकरांच्याप्रमाणेंच त्यांच्या काहीं सुखात्मिकेंचा विषय 'प्रेम' हा जरी असला तरी 'गिरणीवाला' या सारखी एक समस्याप्रधान सुखात्मिकाहि त्यांनीं लिहिली आहे आणि त्यात त्यांच्या विनोदाचें स्वरूप पुष्कळ व्यापक झालेलें आहे. सुखात्मिकेमध्यें ज्यामुळें हास्यनिर्मिति होते किंवा ज्या त्या मानवी विकाराचा व भावनाचा हास्यनिर्मितीशी संबंध असतो त्या त्या साधनाच्या सहाय्यानें अनुरूप असा विनोद निर्माण करून मराठी सुखात्मिकेंत माधवरावानीं मोलाची भर घातली आहे.

शंकर परशराम जोशी:—

माधवरावांच्याप्रमाणेंच सहेतुक, सामाजिक सुखात्मिका लिहिणाऱ्या नाटककार शंकर परशराम जोशी यानी केलेल्या कार्याचेंहि अवश्य मूल्यमापन करावयास हवे. विचित्र-लीला, मायेचा पूत, रुद्राष्टक व 'तो आणि ती' अशा एकंदर चार सुखात्मिका श. प. जोशी यानीं लिहिल्या आहेत या चारहि नाटकांतून त्यांनीं समाजातील व्यक्तींच्या प्रगतीला अनिष्ट असणारा कुठला तरी एखादा प्रश्न हाताळला आहे. 'विचित्र-लीला' मध्यें इष्ट व अनिष्ट सुधारणातील अंतर दाखविलें आहे. 'मायेचा पूत' यात दत्तकपद्धतीवर टीका केली आहे 'रुद्राष्टक' मध्यें अकारण भांडणारी दोन कुटुंबें दाखविलीं आहेत. व 'तो आणि ती' या सुखात्मिकेंत प्रीतीचें बेरंवाईट स्वरूप रेखाटल आहे या चारहि नाटकातील विनोद मानवी स्वभावातील विसंगतीवर आधारला असून ती विसंगति परस्परविरोधी चित्रें रंगवून परिणामकारक केलेली आहेत. हा विरोध एकाच छपराखालीं राहणाऱ्या परस्परविरोधी पात्रांच्या द्वारें दाखविला जातो. त्यांतूनच विनोदी प्रसंग निर्माण होतात. मात्र हा कौटुंबिक झगडा आहे. हा विनोद निर्माण करताना शिवराळपणा, अतिशयोक्ति, वास्तवदृष्टया अशक्य गमतीचें प्रसंग, गैरसमज, शब्दविकृति वगैरेसारखें हास्यकारणाचें वेगवेगळें प्रकार श. प. जोशींनीं उपयोगात आणले आहेत. त्यांच्या विनोदात शब्दनिष्ठता असली तरी ती अत्युक्तिपूर्ण नाहीं उलटपक्षीं त्यांच्या विनोदाच्या स्वाभाविकतेनें नाटकाच्या मूळ हेतूला त्यामुळें एक प्रकारचा उठाव मिळतो त्यांच्या विनोदात एक वेगळाच घरंदाजपणा आहे. 'विचित्रलीला' या नाटकात गुलाबराव व चतुरिका या दोघांच्या वेषांतरामुळें रहस्यमयतेतून सुंदर प्रसंगनिष्ठ विनोदाची निर्मिती झाली आहे. तथापि गुलाबरावानें घेतलेला विदूषकाचा वेष व वधमटाचा मुलगा बाळ्या याचें संस्कृतचें लोकविलक्षण अध्ययन पाहिल्यानंतर मराठी नाटकावर संस्कृत नाटकातील विदूषकाचा वेढा जबरदस्त परिणाम झालेला आहे हें लक्षात आल्याशिवाय राहात नाहीं, खालील श. प. जोशींच्या विनोदाचा नमुना पाहण्यासारखा आहे.

लीला —आणखी काय ?

वचभट —म्हटलें-यदा बाळ्याच लग्न उरकून टाकाव असा विचार आहे.

लीला —मग मला मागणी घालायला आलात की काय ?

वचभट —छे, छे, छे, छे, छे ! हें काय ताईसाहेब आपल बोलण ?

लीला —मग इतक्यात कशाला स्माची घाई ? वयान लहान, विद्येच्या नावान भोपळ्याएवढ पूज्य ...

वचभट —लहान कसला ! चागला घोडा झाटला आहे

बाळ्या —हो चागला घोडा बाढलों आहे आणि विद्येच्या नावान भोपळ्या एवढ पूज्य का ! " ज्या बायका त्रिसुपर्णे पठती ॥ त्या माम् आप्नुवती ॥ "

वचभट —(मारून) हा गाढवा, हें रे तुला कुणी शिकविल ?[१]

'विचित्र-लीला' हें नाटक त्यातील वेषांतरामुळें चमत्कृतिपूर्ण झालें आहे नाटकात सर्वत्र विनोद विखुरल्यामुळें सुखद वातावरणाची निर्मिती झाली आहे व शेवटी रहस्याचा उलगडा होऊन सुखाची परिणिती झाली आहे या चारहि नाटकात 'खडाष्टक'चा क्रमाक वरचा नबर लागेल हें प्रहसनात्मक नाटक आहे हास्यनिर्मितीची विविध कारणें या नाटकात आढळून येतात खडाष्टक ही स्वभाव प्रधान (Comedy of Manners) सुखान्तिका आहे, त्यामुळें तिच्यामध्यें स्वभाव निष्ठ विनोदाचे अनेक नमुने आढळतात व त्यातून सस्कृत शब्दांचें वेड असलेल्या वक्तुडाच्या शाब्दिक विनोदाची भर पडते या नाटकामध्यें व शेरिडनच्या (Rivals) मध्यें बरेंच साम्य आढळतें. शेरिडनच्या 'रायव्हल्स्' मधील 'मॅलप्रॉप' बाईला पण अशाच चुकीचें इग्रजी शब्द वापरण्याची सवय आहे तसेंच कविश्वराचें सोकाजीरावच्या वेषानें गौरीला भेटणें आणि 'विठ्ठले'च्या रूपानें कॅ ॲब्सोल्यूटचें लिंवियाला भेटणें यातहि बरेंच साम्य आहे यातील विनोदी प्रसग जरी अतिशयोक्तिपूर्ण व अवास्तव असले तरी या नाटकाच्या आशयाला (Content) ते पोषक्च आहेत साराश मराठी सुखान्तिकेंत, माधवराव जोशा प्रमाणच, खडाष्टककारांनीं प्रहसनात्मक सुखान्तिका लिहून श प जोशी यानीं बरीच महत्त्वाची कामगिरी पार पाडली आहे

या प्रकरणात मामासाहेब वरेरकर, माधवराव जोशी, श प जोशी असे सुखान्तिका लिहिणाऱ्या तीन महत्त्वाच्या नाटककाराच्याबद्दल विचार केला या विषयीं मामाच्या सुखान्तिकेंत वास्तवता व अद्भुतरम्यता याचा समन्वय

१ विचित्र-लीला, अक ४ था, पृ १००

झालेला दिसून येतो. इब्सेन व शॉ यांचा वारसा हास्यविनोदाच्या या सुखान्तिका तपासून पाहिल्यानंतर, इब्सेन व शॉ यांच्याप्रमाणेंच त्यांच्यावर शेक्सपिअर व मोलिअर यांचेंहि संस्कार उमटलेले दिसतात व त्याचप्रमाणें कोल्हटकरांच्या नाटकांचा पण उत्कृष्ट परिणाम असलेला दिसून येतो. मराठी सुखान्तिकेला कल्पनारम्यते-बरोबरच वास्तववादाकडे पाहायला लावून व तिच्या अंगावर नव्या सुटसुटीत तंत्रांची वेषभूषा चढवून मामांनीं जशी मराठी रंगभूमीच्या बाबतींत महत्त्वपूर्ण कामगिरी केली आहे, त्याचप्रमाणें जोशीद्वयानेंहि सुखान्तिकेला आपल्या स्वभाव-निष्ठ विनोदानें थोडेसें थिल्लर, काहींसें अवखळ व बरेचसें खेळकर बनविण्याचें उपयुक्त कार्य केलें आहे असें म्हणावें लागतें.

प्रकरण १० वें

मराठी सुखान्तिकाकार आचार्य प्र. के. अत्रे, श्री. वर्तक, श्री. मो. ग. रांगणेकर.

या पूर्वीच्या प्रकरणातून, आपण कोल्हटकरांनीं सुरू केलेल्या मराठी नाटकाच्या उज्ज्वल परपरेच्या स्वरूपाचा व व्याप्तिचा विचार केला. खाडिलकरांसारख्या कोल्हटकराच्या समकालीनानीं त्याचप्रमाणें गडकऱ्यांसारख्या सतशिष्यानें या परपरेच्या विकासाच्या दृष्टीनें महत्त्वाची रंगभूमीची सेवा केली आणि या परपरेचा अधिकाधिक विकास साधला. त्या परपरेचाच या प्रकरणात आणखी काहीं विचार करावयाचा आहे.

मराठी रंगभूमीच्या या उज्ज्वल परपरेंतील किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर, गडकरी अशा एकापेक्षा एक धुरधर नाटककारानीं आपल्या प्रतिभेची मूल्यवान् लेणीं नाट्यकलेला अर्पण केली. पण एकाकाळीं वैभवाच्या अत्युच्च शिखरावर मोठ्या मानानें तळपणाऱ्या मराठी रंगभूमीला १९२५ च्या सुमारास अनेक कारणामुळें अवकळा येऊं लागली 'लपडाव', 'आधळ्याची शाळा' वगैरेंसारखीं आधुनिक तत्राचीं नाटकें मराठी रंगभूमीवर आणून, काहीं काळ मराठी प्रेक्षकाना आशान्विरण दाखविणारी नाट्यमन्वतरासारखी मातब्बर सस्थाहि अल्पजीवि ठरली त्यामुळें मराठी रंगभूमीच्या गतवैभवाला साजून दिसेल अशी चिरतन स्वरूपाची नाट्यनिर्मिती करण्याची कुवतच मराठी लेखकाच्या लेखणींतून लुप्त झाली आहे कीं काय असें भासू लागलें होतें.

१९२५ ते १९४० पर्यन्तचा पधरा वर्षांचा कालखड महाराष्ट्राच्या दृष्टीनें राजकीय व सामाजिक सघर्षाचा होता. महाराष्ट्राच्या तरुणपिढीच्या मनाला आकार देण्यासाठीं न्या. रानडे, ज्योतिबा फुले किंवा आगरकर यानीं ज्या सुधारणाचा पुरस्कार केला होता त्या आता जुन्यापुराण्या झाल्या होत्या. उलटपक्षीं त्याची फेरतपासणी करून घेण्याचीच आवश्यकता भासू लागली होती तसेंच या सुधारणामध्यें सत्त्वनिरस काय आहे, ग्राह्याग्राह्य काय आहे हें पारखून घेणें क्रमप्राप्त होतें. याच कालात, आपल्याकडील सुशिक्षित व आधुनिक विचारसरणीच्या तरुण लेखकाच्या मनांवर, इब्सेन, शॉ, गाल्सवर्दी वगैरेंसारख्या पाश्चात्य नाटककारांच्या नव्या नाट्यतत्राचा परिणाम होऊं लागला. त्याच्या जोडीला फ्राईडसारख्या मानस शास्त्रज्ञानें मानवी मन ढवळून काढून त्याचे अनेक अज्ञात कोपरे प्रकाशात आणले

होते. अशा या वैचारिक आंदोलनाचा आचार्य अत्रे व त्यांचे समकालीन लेखक यांच्या मनावर उत्कट परिणाम होणें अपरिहार्य होतें.

मराठी नाटकाच्या प्रौढ व पारंपारिक इमारतीला धक्का न लावता, नव्या तंत्राचा स्वीकार करून, मराठी रसिकांची मनें आपलीशीं करण्याची महत्त्वपूर्ण कामगिरी या कालांत आचार्य अत्र्यांनीं बजाविली आणि नाट्यगुणसंपन्न नाटकें लिहून मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळांत तिला सावरून धरण्याचें श्रेय मिळविलें. इतकेंच नव्हे तर, संसारांत नित्य घडणाऱ्या घटना, सामाजिक व्यंगें व मानवी स्वभावांतील विविधता यांचा आपल्या नाटकासाठीं उपयोग करून रंगभूमीच्या मार्गानें पुन्हा एकवार समाजामध्यें नवचैतन्य निर्माण केलें

आचार्य अत्र्यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांतून अनेक सामाजिक समस्यांची जाणीवपूर्वक घेतलेली दखल, सूक्ष्म मनोविश्लेषण व नव्या प्रवृत्तींतून उत्पन्न होणाऱ्या धोक्यांबद्दलची सावधानवृत्ति हे विशेष गुण आढळून येतात. त्यांच्या 'घराबाहेर' किंवा 'उद्यांचा संसार' या नाटकांतून स्त्रियांच्या बाबतींतील संभाव्य धोक्यांचें जें हेतुपुरस्सर चित्रण दिसतें तें त्यांच्या याच सावधानवृत्तीमुळें होय. तसेंच समाजाला आवश्यक भासणाऱ्या गरजांबद्दलचें मार्गदर्शनहि त्यांच्या नाटकांत केलेलें दिसून येतें.

अत्र्यांच्या नाटकांचें, स्थूलमानानें, शोकान्तिका व सुखान्तिका असे दोन भाग पडतात. प्रारंभीची 'गुरुदक्षिणा' (१९२६), 'वीरवचन' (१९२८), ही केवळ विद्यार्थ्यांच्यासाठीं लिहिलेली नाटकें सोडलीं तर १९२६ ते १९५१ या काळांत त्यांनीं एकूण अठरा नाटकें लिहीली या नाटकांपैकीं 'साष्टांग नमस्कार' (१९३३), 'भ्रमाचा भोपळा' (१९३५), 'लग्नाची बेडी' (१९३६), 'वन्देमातरम्' (१९३७), 'पराचा कावळा' (१९३८), 'मी उभा आहे' (१९३९), 'पाणिग्रहण' (१९४६) व 'कवडीचुंबक' (१९५१) ह्या त्यांच्या विनोदी सुखान्तिकांच प्रामुख्यानें आपल्याला विचारांत घ्यावयाच्या आहेत बाकीची सर्व नाटकें प्रकृतीनें गंभीर आहेत त्यांचा या ठिकाणीं विचार करण्याची आवश्यकता नाहीं.

आचार्य अत्रे ह स्वत ला गडकऱ्यांचे शिष्य म्हणवितात आपल्या गुरुप्रमाणें त्यांच्याहि नाटकांवर कोल्हटकरांच्या नाटकांचा स्पष्ट संस्कार झालेला दिसतो. अत्र्यांच्या मनांत आपल्या गुरुविषयीं नितान्त आदरभाव आहे त्यामुळें त्यांच्या नाटकांतल्या अनेक प्रसंगांवर, स्वभावचित्रणावर व विनोदावर गडकऱ्यांच्या नाटकांचा ठसा उमटलेला दिसतो तथापि त्यांचबरोबरच अर्वाचीन पाश्चात्य नाटककार इब्सेन यांच्या नाटकांचाहि अत्र्यांच्यावर तितकाच अभ्यास झालेला असल्यामुळें

गडकऱ्यांच्या नाटकांत आढळून येणाऱ्या कांहीं दोषांचें अनुकरण मात्र अत्र्यांच्या नाटकांतून दिसून येत नाहीं अत्रे स्वतः कवी आहेत त्यामुळें त्यांच्या नाटकांतून संवादाला आपोआपच काव्यात्मता प्राप्त झाली आहे. नाटकाची भाषा ही प्रामुख्यानें परिणामकारक असावी लागते अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद चटकदार, टाळ्याबाज, विनोदी व कल्पक आहेत. या बाबतींत गडकऱ्यांच्या शैलीचा अत्र्यांच्या नाट्य लेखनावरती पडलेला पगडा स्पष्ट दिसून येतो. उपरोध, उपहास व विनोद हेच त्यांच्या नाटकांतील संवादाचे गुणविशेष आहेत. त्यांच्या नाटकांतील भाषेला अलंकृतीचा सोस नाहीं त्यामुळें रंजकतेबरोबर त्यांच्या नाटकांत सहजसुलभता निर्माण झालेली आहे

अत्र्यांच्या प्रकृतिगंभीर नाटकांवर म्हणजेच 'घराबाहेर', 'उद्याचा संसार' किंवा 'जग काय म्हणेल' वगैरेसारख्या नाटकांवर जरी इब्सेनच्या नाटकांचा परिणाम झालेला दिसला तरी त्यांच्या सुखान्तिकांवर अधिक परिणाम झालेला दिसून येतो तो मोलिएरच्या प्रहसनात्मक नाटकांचाच. अत्र्यांच्या सर्व सुखान्तिका व्यक्तींच्या स्वभावांतील विसंगति दर्शवितात. 'साष्टांग नमस्कार' या नाटकांत साष्टांग नमस्कार, काव्य, ज्योतिष्य, प्रेम इ. बद्दल पाजील छंद ज्यांना लागलेला आहे असा रावबहादूर, शेषाद्रि, कवि भद्रायु, सिद्धेश्वर व शोभना यांचीं अतिरंजित स्वभावचित्रणें केलीं आहेत 'भ्रमाचा भोपळा'त आपण आजारी आहोंत या कल्पनेच्या आहारीं गेलेल्या कनेश्वराचें चित्र रंगविलें आहे 'पराचा कावळा' मध्ये कोल्हापुरचा अभिमान बाळगणारे अबादास आहेत तर 'कवडीचुंबक' मध्यें पैशाचा लोभ अनावर झालेला पपुशेट दाखविला आहे. या सर्व पात्रांच्याकडे पाहिल्यानंतर मानवी स्वभावांतील अनेक विसंगतींचें दर्शन, या सुखान्तिकांमुळें आपल्याला होतें व हीं नाटकें प्रेक्षकांच्या मनांत सामाजिक जाणीव (Social Consciousness) निर्माण करतात असें म्हणावें लागतें या बाबतींत लेसिंगचे खालील उद्गार लक्षांत घेण्यासारखे आहेत —

Comedy is to do us good through laughter, but not through derision, not just to counteract those faults at which it laughs, nor simply and solely in those persons who possess these laughable faults Its true general use consist in laughter itself, in the practice of our powers to discover the ridiculous, to discern it easily and quickly under all cloaks of passion and fashion, in all admixture of good and bad qualities, even in the wrinkles of solemn earnestness Granted that Moliere's Miser never cured a miser, nor Regnard's Gambler, a gambler, conceded that laughter never could improve these gools, the

worse for them, but not for comedy It is enough for comedy that if it cannot cure an incurable disease, it can confirm the healthy in their health The Miser is instructive also to the extravagant man; and to him who plays, the gambler may prove of use The follies they have not got themseleves, others may have with whom they have to live. It is well to know those with whom we may come into collision It is well to be preserved from all impressions by examples A preservative is also a valuable medicine, and all morality has none more powerful and effective than the ridiculous."[1]

या दृष्टीनें अत्र्यांच्या सुखान्तिकेंतून विस्मृति (Relief) रंजन व सुधारणा हे तिन्हीहि हेतु साध्य होतात असें दिसून येते. या बाबतींत त्याचें मोलिअर बरोबर साम्य दिसून येते. अत्र्यांचें 'लग्नाची बेडी' हें नाटक प्रसंगनिष्ठ विनोदाचें (Comedy of Situation) एक सुंदर उदाहरण आहे असें म्हणावें लागते. रश्मीचें कांचनच्या घरीं जें आगमन झालें त्यामुळें ज्या घटना निर्माण झाल्या त्यातूनच सर्व विनोद फुलविला आहे. 'मी उमा आहे' आणि 'वंदे भारतम्' ह्या दोन प्रमेयात्मक सुखान्तिकात मूलभूत प्रमेयाची वैचारिक मांडणी मोठ्या परिणामकारक रीतीनें तथापि विनोदाच्या सहाय्यानें केलेली आहे. अत्र्यांच्या सुखान्तिकेंतील प्रहसनात्मक भागाचें थोडें विवेचन करणें अप्रस्तुत ठरणार नाहीं.

शेक्सपिअरच्या नाटकाप्रमाणें किंवा कोल्हटकर गडकऱ्यांच्या कथानकाप्रमाणें अत्र्यांच्या नाटकातील कथानकात अतिशय रहस्यमयता किंवा गुंतागुंत आढळून येत नाहीं. उलट आश्चर्यकारक प्रसंगातून पात्रांच्या स्वभावाचें दर्शन घडवावें व कलात्मकता साधावी हेंच त्यांना अधिक पसंत पडलें. कधीं कधीं प्रहसनात्मक घटक अतिरेकालाहि गेलेला दिसतो अस त्याच्या 'पराचा कावळा' सारख्या नाटकावरून लक्षात येते मनुष्यस्वभावातील दोषाकडे किंवा विकृतीकडे पाहून अत्रे हसतात, तथापि त्याचें हास्य शॉ सारखें किंवा मामा वरेरकरासारखें तिरस्कारपूर्ण नसून तें दिलखुलास हास्य असतें. आणि त्यामुळें 'पोटभर हसविण्याचा' जो एक प्रहसनाचा विशेष आहे तो अत्र्यांच्या नाटकात असलेला आढळून येतो मोलिअरच्या नाटकाचा हाच एक फार मोठा परिणाम अत्र्यांच्या नाटकावर झालेला आहे

जुन्या नाटककारात अत्र्यांची तुलना किर्लोस्कर, देवलादीं करता येईल. कारण 'सौभद्र', 'शारदा' नाटकातील प्रसंगात व भाषेंत जसा घरगुती खेळकर-पणा व साधेपणा आहे तसाच अत्र्यांच्या नाटकात दिसून येतो त्याच्या नाटका-

1 'The Nature of Comedy, Chapter III, Page 81

बद्दल श्री वि. पा. दाडेकर ह्यांचे खालील उद्‌गार काहीं अंशीं खरे आहेत असें वाटतें.

" रचनेच्या दृष्टीनें पाहिले असताना देवलांचीं नाटकें अत्र्यांच्या नाटकांपेक्षा अधिक निर्दोष आहेत. आधुनिक नाटककारांपैकीं खाडिलकर-केळकरांचें कथानक रचना-चातुर्य किंवा सखोल स्वभाव-रेखन या दोन्हीं गोष्टी अत्र्यांजवळ फारशा नसल्या, तरी त्याची उणीव नाट्यविषयाच्या व तंत्राच्या अद्यतनतेनें, मार्मिक विनोदानें आणि स्वभावरेखनातील विविधतेनें त्यांनीं भरून काढली आहे. "[1]

अत्र्यांच्या गंभीर नाटकातील स्वभावरेखनाची सूक्ष्मता व उत्कटता त्यांच्या सुखान्तिकांत आढळून येत नाहीं. या बाबतींत त्यांचें माधवराव जोशांशीं साम्य आहे. इतकेंच नव्हे तर दुसऱ्याहि काहीं विशेषांकडे पाहिल्यानंतर अत्र्यांच्या सुखान्तिका माधवरावांच्या सुखान्तिकांना अगदीं जवळच्या वाटतात. माधव रावांच्या विनोदांत मूर्तिभंजनाचा एक भाग आहे. अत्र्यांनींहि त्याच्याच प्रमाणें सामाजिक विसंगती, व्यक्तिगत वैगुण्यें व दांभिक वृत्ति यांचा भिंमोड करण्याचें कार्य केलें आहे. हें मूर्तिभंजनाचें कार्य प्रखर आघातांनीं होत नाहीं, त्यासाठीं विनोद, उपहास, विडंबन यांचा अवलंब करावा लागतो. माधवरावांनीं ही गोष्ट नेमकी ओळखली होती आणि आपल्या इप्सिताच्या पूर्तीसाठीं त्यांनीं उपहास आणि विडंबन यांची कास धरली. उपहास-विडंबन हा विनोदाचा भाग असला तरी त्याची बैठक आणि पिंडप्रकृति निराळी आहे. माधवरावांच्या उपहास-विडंबनाचें स्वरूप जळजळीत व बोचक होतें. तसला मर्मभेदकपणा मात्र अत्र्यांच्या विनोदांत नाहीं. माधवरावांनीं हाताळलेला हा विनोदाचा प्रकार अगदीं नवीन होता त्याचप्रमाणें तो—प्रस्थापित विनोदापेक्षा निराळा होता. त्यामुळें काहीं लोकांना तो झोंबला, काहीं काहीं लोकांना झणझणीत वाटला तर काहीं लोकांना त्याचा ठसका न सहून त्यांनीं नाकाला उपरणें लावण्यास व नाक मुरडण्यासहि प्रारंभ केला आणि सोंवळ्या लोकांनीं अशिष्टपणाचा आणि हीन अभिरुचीचा शिक्का त्यांच्या विनोदावर कायमचाच मारून टाकला. माधवराव जोशांच्या विनोदाच्या या स्वरूपाकडे पाहिल्यानंतर अत्र्यांच्या व त्यांच्या विनोदामध्यें साम्य किती व विरोध किती याचा प्रत्यय येतो. मोलिअरच्या विनोदाचा माधवरावांच्या विनोदावरहि बराच संस्कार उमटला होता. अत्र्यांनींही आपल्या सुखान्तिकांतून मोलिअरच्याप्रमाणेंच सामाजिक किंवा व्यक्तिगत खुळांचें विडंबन केलें आहे.

---

१ मराठी नाट्यसृष्टि-सामाजिक नाटकें पृ २४६

आचार्य अत्र्यांच्या एवढें विपुल लेखन मराठींतील फारच थोड्या साहित्यिकांनी केलं असेल. त्यांच्या वाङ्मयाचें एक फार मोठें वैशिष्ट्य असें आहे कीं त्यात लेखकाच्या व्यक्तिमत्वाचें ठसठशीत प्रतिबिंब पडलेलें दिसतें विनोद हा अत्र्यांच्या स्वभावाचा स्थायीभाव आहे. माणसाची विनोदबुद्धि जर जागी असेल तर रोजच्या जीवनातले कितीतरी अप्रिय प्रसंग व अडचणी हसत हसत गमतीनें टाळतां येतील अशी आचार्य अत्र्यांची प्राजल विचारसरणी आहे. त्यांच्या स्वभावातील या दिलखुलास विनोदवृत्तीनें दर्शन त्यांच्या नाटकांतून वारंवार होतें. समाजाला सुधारण्याचें व आनंद देण्याचें विनोदरूपी सूक्ष्म व प्रभावी साधन त्यांनीं आपल्या अनेक नाटकांतून मोठ्या कुशलतेनें वापरलेलें आहे. फक्त 'हसा' आणि 'टाळ्या' एवढाच हेतु त्यांच्या विनोदामागें नसून हास्याच्या खळखळाटा आड लेखकाची सामाजिक हिताची तळमळहि दिसून येते.

आचार्य अत्र्यांच्या विनोदात अनेक तऱ्हेचें रगवैचित्र्य दिसतें. निर्मळ परिहास, मर्मभेदक उपहास, खुसखुशीत टिंगल व मानवी स्वभावातील विसंगतीवर सणसणीत हल्ला त्यांच्या लेखणीला चांगला साधतो त्याचप्रमाणें त्यांच्या नाटकांतून अतिशयोक्ति, वेपातर, अनौचित्य, आश्चर्यकता, अपेक्षानिरास, असंबद्धता, गोंधळ, चिडवणूक, शब्दछल इ. हास्यकारणें दिसून येतात. आपल्या गुरुप्रमाणेंच त्यांच्या विनोदात कल्पनावैभव व कोटीबाजपणाची खुमारी दिसून येते 'कवडीचुंबक' नाटकातील पपूशेट जगूशेट म्हणतो—

पपूशेट —हो, छान! आणि ही माझी मुलगी मी जी तुम्हाला देणार होतों, तिच्याशीं ह्यानीं हातस्यातच लग्न लावून तुमच्या सासरपुड्याचा कोथनेल पुडा करून टाकला हो!

जगूशेट —परमेश्वराची इच्छा-वारू, हु जाऊ छु.'[1]

'प्रेमाच्या भोपळ्यात' कचेश्वर व विद्यागौरी यांच्या प्रेमाच्या भाडणातहि अशाप्रकारच्या कोट्या व कल्पना ठिकठिकाणीं विखुरल्या आहेत. कचेश्वर म्हणतो,

विद्यागौरी —सोन्यासारख्या घराची अशी अमंगळ अधारकोठडी बनविलीत! काहीं वाटत आहे का मनाला? इतर लोकांना जगात मुलीबाळी काहीं आहेत कीं नाहींत? का तुम्हीच तेवढे पोरीचे बाप लागून गेलांत मुलखावेगळे! म्हणे घराचा उबरठा ओलाडायचा नाहीं कीं खिडकींतून बाहेर डोकावायच नाहीं! मग पोरींनीं हिंडायच तरी कुठ! गच्चीवर जाऊन सातपावली करायची का कौलघरावर जाऊन हवा खायची!

---

१ कवडीचुबक अक ३ रा. पृ ६३

कन्हेश्वरः—गाचीवर तर मुळीच जातां कामा नये त्यानीं! नाहींतर एखादा उपद्व्यापी प्राणी विमानातून तिथं यायचा आणि वरचेवरच त्याना पसार करायचा!

त्रिपागौरीः—तर तर! माझ्या मुली म्हणजे काहीं पन्यावर वाळत घातलेल्या पापडकुरड्या नाहींत! कीं वाटेल त्या कायद्यान पुगाल चोचींत धरून त्याना वरचेवर पसार कराव![1]

'साष्टांग नमस्कार' मधील 'मल्लिनाथ' रावबहादुराच्या बोलकेपणाचें पुढें दिल्याप्रमाणें वर्णन करतो.

त्रिपुरी.—पण एवढे का तुम्हीं त्याच्यावर खतापलात! रावबहादुर किती चागले आहेत! मनाचे किती प्रेमळ! आणि बोलतात तरी किती मजेदार!

मल्लिनाथः—रावबहादुर मजेदार बोलतात! मग अस्वलींच्या गुदगुल्या देखील गोडच असतील! .... मला वाटतं त्याच्या जिभेला एक तांब्याची तार अडकवून कायमची ठेवली तर तिच्यातून सगळ्या गावाला मोफत विजेचा पुरवठा व्हायचा .... या म्हाताऱ्याला ख्सतात घेऊन दिल असत रहाळ्याच्या घाटात ठेवून![2]

सिद्धेश्वर शनिदेवाचें वर्णन अशाच गमतीनें करतो—

सिद्धेश्वरः—म्हणजे काय? शका आहे कीं काय? त्या स्वारीचें सामर्थ्य तुम्हाला कुठ कळलें आहे अजून? सर्व ग्रहाचा तैमूरलग आहे ही स्वारी! दिसायला दिसते तेलकट न काळी कळकट! पण एकदा बिघडली म्हणजे निकाल लावून टाकते साऱ्या ससाराचा![3]

निवडणुका लढविण्याची उमेदवाराची तर्‍हे, नटीला मिळणारी वृत्तपत्रीय प्रसिद्धि, पुरुषाची अनिवार भोगलालसा, तसेंच आमच्या सस्कृतीच्या ठराविक चौकटींत न बसणारी नवी विवाहपद्धति वगैरे अनेक गोष्टींवर अत्र्यानीं आपल्या 'मी उभा आहे' व 'लग्नाची बेडी' सारख्या नाटकातून सुदर उपरोधिक विनोद साधला आहे.

"चार लग्नें करूनहि लग्न म्हणजे कैदखाना आहे", या गोकर्णानें केलेल्या विधानाची चेष्टा करणाऱ्या गार्गीला "कैदेंत जाण्याची एकदा सवय झाली कीं थोडीच सुटते" हा काचननें दिलेल्या उत्तरामध्यें किंवा 'प्रेम हा प्लेगसारखा ससर्गजन्य रोग आहे.' 'प्रेम आटायला काही तो काढा नाहीं' अगर 'माझ हें

१ भ्रमाचा भोपळा, अक १ ला पृ ३
२ साष्टांग नमस्कार, अक २ रा पृ ४६
३ साष्टांग नमस्कार, अक १ ला पृ. ३

तिसरं ख्म आहे. तिसऱ्या वेळीं नाटक पाहणारा मनुष्य टाळ्या तरी किती वाजविणार ?' अशा कित्येक वाक्यांतून दिसून येणाऱ्या उपहासगर्भित विनोदाचें स्वरूप रमग व चुरचुरीत आहे.

प्राणीशास्त्रापासून कामशास्त्रापर्यंतची सारीं शास्त्रें, इतिहास, पुराणें तसेंच कानडीपासून इंग्रजीपर्यंतच्या सर्व भाषांतील कांहीं निश्चित शब्दांचा यथोचित उपयोग अत्र्यांनीं आपल्या विनोदासाठीं करून घेतलेला दिसून येतो. या विनोदाकडे पाहिल्यावर नाटककाराच्या तरल कल्पनाशक्तीची खरी कल्पना येते. तसेंच त्याच्या या विनोदाचें सर्वस्पर्शी स्वरूप पाहून नवल वाटल्याशिवाय रहात नाहीं.

या प्रकरणांत अगोदर उल्लेख केल्याप्रमाणें आचार्य अत्र्यांनीं त्यांच्या बहुतेक सर्व विनोदी नाटकांतून समाजांत आढळून येणाऱ्या वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या छादिष्टपणाचें व नादिष्टपणाचें विडंबन केलें आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील पात्रांना कोणता ना कोणता तरी छंद आहे. कादे, धर्म, अरिष्टें, शिकार, ज्योतिष, पैसा, देशभक्ति, व्यायाम वगैरेंसारख्या निरनिराळ्या छंदांचा त्यांनीं अतिशयोक्तिपूर्ण उपहास केला आहे. तथापि मोलियरच्या नाटकाच्या धर्तीवर असलेल्या, अत्र्यांच्या 'प्रमाचा गोपळा' सारख्या प्रहसनात्मक नाटकांतील अतिशयोक्तिपूर्ण विनोदाचें अधिष्ठान खरीखुरीं स्वभावचित्रें नसून व्यंग चित्रें आहेत. असें असूनहि त्या पात्रांच्या स्वभावांत दिसून येणारा छादिष्टपणा या ना त्या रूपानें समाजांत हरघडी दृष्टीस पडणारा आहे.

कोल्हटकरांच्या 'कोटी 'चा कै. गडकऱ्यांनीं सवंग उपयोग केला. 'वेड्यांचा बाजार' या नाटकांतील नाटकमंडळींच्या बिऱ्हाडाचे प्रवेश म्हणजे कोट्या व प्रतिकोट्या यांचा चढाओढच आहेत. अत्र्यांनीं मात्र कोट्यांचा मोह आवरलेला दिसून येतो. 'मी उभा आहे ' हें एकच त्यांचें नाटक याला अपवाद म्हणून म्हणतां येईल. त्यांचा विनोद मुख्यत्वेंकरून प्रसंगनिष्ठ व स्वभावनिष्ठ आहे. शब्दनिष्ठ विनोदाला त्यांनीं फारसें महत्त्व दिलेलें नाहीं. 'कवडीचुंबक' मध्यें केशर पपूशेटकडे गही म्हणून राहिल्यामुळें निर्माण झालेला प्रसंग, 'लग्नाच्या बेडी 'तील रश्मीच्या येण्यामुळें झालेला घोटाळा इ. प्रवेश प्रसंगनिष्ठ विनोदाचीं आल्हादक उदाहरणें म्हणावीं लागतील.

नाटकांतील विनोद, मुख्य कथानकांत एकजीव होऊन गेला पाहिजे हा नियम अत्र्यांनीं कटाक्षानें पाळला आहे. 'प्रेमसंन्यास 'तील गोकुळ व मथुरा, किंवा ' सत्तेचे गुलाम ' या मामा वरेरकरांच्या नाटकांतील मार्तंडराव वकील व त्यांच्या अनेक नवपरिणीत वधू यांची विनोदी उपकथानकें मुख्य कथानकाला आगंतुकपणें जोडल्याप्रमाणें भासतात. अत्र्यांच्या कोणत्याहि नाटकांत, मूळ

कथानकापासून विलग झालेलीं उपकथानकें आढळत नाहींत. लग्नाच्या बेडींत आपल्या समाजात प्रचलित होऊं पहाणाऱ्या विवाहपद्धतींतील दोषाचें अविष्करण करण्यासाठीं 'गार्गीगोकर्ण' ही जोडी पोषक झाली आहे. 'कवडीचुंबक' मधील 'चंदन कस्तुरी', 'वंदेमातरम्' या नाटकातील 'फादरखान सोमेश्वरी' अथवा 'साष्टांग नमस्कारा'तील 'सिद्धेश्वर त्रिपुरी' व 'पराचा कावळा' यातील 'कौशिक वासंती' या सर्व विनोदी जोड्या नाटकांतील मध्यवर्ति कथानकाच्या विकासाला उपयुक्त ठरल्या आहेत व त्यामुळें या पात्राच्या द्वारें निर्माण केलेला विनोद् स्वाभाविक वाटतो.

अत्र्यांच्या विनोदाचा रोख शारिरिक व्यंगापेक्षा माणसाच्या मानसिक व्यंगावर आहे त्यामुळें गडकऱ्याची 'इंदुबिंदु' किंवा मामासाहेब वरेरकरांचा 'डॉ. पशु' त्यांच्या नाटकातून सहसा दिसून येणारा नाहीं. व्यक्तीच्या या समाजाच्या अंतरंगातील विसंगतीवर अत्रे आपल्या विनोदाचें शस्त्र परजित हल्ला करतात. त्यात अतिशयोक्ति आहे, पण ती एखाद्या कुलवधूप्रमाणें विशिष्ट मर्यादा पाळणारी आहे.

कोल्हटकर, गडकरी साम्प्रदायातील नाटककार असल्यामुळें त्या परंपरेच्या गुणावगुणापासून आचार्य अत्र्यांचा विनोद सर्वस्वी मुक्त नाहीं. शाब्दिक कोट्या किंवा अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णनें करताना कित्येक प्रसंगीं गडकऱ्यांच्या लेखणीचा संयम सुटलेला दिसून येतो अत्र्यांचा विनोद जरी असंयमाची कमाल मर्यादा गाठीत नसला तरी क्वचित्प्रसंगीं विनोदनिर्मितीच्या भरात त्यांचाहि तोल सुटलेला दिसून येतो. त्यांच्या 'पराचा कावळा' किंवा 'मी उभा आहे' या नाटकातील विनोदाच्या बाबतींत असा प्रकार घडला आहे. कधींकधीं त्यांच्या विनोदात प्रकट अश्लीलतेचीहि छटा दिसून येते. लग्नाच्या बेडींतील गार्गी नवऱ्याच्या लंपटपणाचें वर्णन पुढें दिल्याप्रमाणें करते—

कांचन —गार्गीबाई, यांना धार्मिक पुस्तक का आणून देत नाहीं ?

गार्गी.—अहो, तेंहि करून पाहिलं ! चांगली रेशमी बांधणीची गीता आणून दिली होती यांना तर गीतेच्या पोटात कामशास्त्राचं पुस्तक घालून वाचीत बसायचे हे ! भगवान् कृष्णानें शाप दिला म्हणजे कळेल !

गोकर्णः—ए, त्या भगवान् कृष्णाचं काहीं सांगू नकोस मला ! सोळा हजार एकशें आठ बायका असून देखील गोकुळातल्या गवळ्याच्या संसाराचा गोपाळकाला करायला ज्यानं मागं पुढं पाहिलं नाहीं त्याचं मला काय भय दाखवतेस ?[1]

---

१ लग्नाची बेडी, अंक १, पृ. २४

'पराचा कावळा' या नाटकातील भाड्या, अमरनाथ, मुकुंद, माईंदर, गोजनिठा व हावबा यांचे संवाद बरेच वेळां अश्लीलतेकडे झुकलेले दिसतात तथापि अशी उदाहरणें तुरळक आहेत. सर्वसाधारणपणें अत्र्यांच्या नाटकांमध्ये सुसंस्कृत मनाला अगदींच न रुचणारी किंवा औचित्यभंग केलेली विनोदस्थळें सुदैवानें बरींच कमी आहेत

आचार्य अत्र्यांच्या नाटकातील विनोदाची ही विविक्षित खुलावट त्यांच्या समकालीन नाटककाराच्या विनोदात फारशी आढळत नाहीं आणि म्हणूनच अत्र्यांच्या विनोदाला रंगभूमीवर वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान मिळालें आहे. त्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार', 'लग्नाची बेडी' वगैरेंसारख्या नाटकाचे कित्येक प्रयोग झाले असूनहि त्या नाटकाची गोडी अवीट आहे. कारण त्याचा विनोद प्राजळ आहे तथापि तो कडवट नाहीं. एखाद्या व्यक्तीची किंवा प्रचलित चालिरीतींची मर्मभेदक हजेरी घेतानाहि त्यांच्या विनोदाच्या मनमोकळ्या वृत्तीचाच अधिक प्रत्यय येतो. त्यामुळें प्रसंगवशात् त्याचा विनोद मनाला बोंचला तरी तो सलत राहत नाहीं. हसण्यानं माणसें जास्त सुधारतात, म्हणून विनोद ही वाङ्मयातील अहिंसा आहे या त्यांच्या आवडत्या तत्त्वाची त्यांनी विनोदनिर्मितीच्या बाबतींत जपणूक केलेली दिसून येते

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून आचार्य अत्र्यांच्या सुखात्तिकेचें अंतरंग आपण पाहिलें आहे. त्यांनीं 'भ्रमाचा भोपळा' या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत खालील उद्गार काढले आहेत.

"वस्तुस्थितीच्या निकषावर हें नाटक घासून पाहण्याचा विदुषकी उद्योग निष्कारण कुणीहि करू नये पाश्चात्य वाङ्मयात *Burlesque* किंवा Farcical Comedy ज्याला संबोधण्यात येते असें हें प्रहसनात्मक स्वरूपाचें नाटक आहे."

तसेंच 'कवडी चुंबक' या नाटकाच्या स्वगतात तें नाटक त्यांनीं मोलिअेरच्या 'ला व्हार' चें रूपांतर असल्याचें कबूल केलें आहे. असें जरी असलें तरी त्यांच्या सर्व सुखात्तिकेमध्यें समाजसुधारणेचा धागा आहे हें मात्र निर्विवाद आहे कारण समाजाला सुधारण्यास विनोदासारखें दुसरें औषध नाहीं असें त्यांचें मत त्यांनीं आपल्या 'मुद्दे आणि गुद्दे' या ग्रंथात विनोदाचें तत्त्वज्ञान या विषया वर लिहितांना मांडलें आहे—"समाजाला सुधारण्याचें जबरदस्त सामर्थ्य विनोदात आहे."[२] आणि —त्याप्रमाणें त्यांच्या नाटकानें फार मोठें कार्य केलें आहे.

---

१ प्रस्तावना भ्रमाचा भोपळा, पृ १
२. मुद्दे आणि गुद्दे पृ १०५

आपले गुरु कै. राम गणेश गडकरी यांना सुरुवातीचा 'साष्टांग नमस्कार' घालूनच आचार्य अत्रे हे नाट्यप्रेमी रसिक मराठी प्रेक्षकांच्या पुढें आले तत्पूर्वी त्यांनी मराठी काव्य क्षेत्रात नवीनच रूढ झालेला विडंबन काव्याचा प्रकार उत्तम तऱ्हेनें हाताळून स्वतःच्या विनोदप्रवीण प्रतिभेची ओळख मराठी वाचकांना करून दिलीच होती. गडकऱ्यांना गुरुस्थानीं मानल्यामुळें स्वाभाविकपणेंच महाराष्ट्राचे मार्कट्वेन म्हणून गाजलेल्या कै. कोल्हटकराच्या गादीचा वारसा गडकऱ्यांच्या मागून आचार्य अत्रे यांना मिळाला. 'साष्टांग नमस्कारा' पासून तो विडंबनात्मक 'एकच प्याला' पर्यंतच्या त्यांच्या सर्व सुखान्तिकेंतील विनोदाकडे पाहिलें असता त्यांनीं गुरूचें ऋण उत्तम तऱ्हेनें फेडलेलें तर दिसतेंच पण त्याबरोबर स्वतःच्या असामान्य प्रतिभेच्या सामर्थ्यावर मराठी नाट्यातील विनोदाला एक वैशिष्ट्यपूर्ण स्थानहि त्यांनीं मिळवून दिलें आहे. मराठी सुखान्तिकेला आपल्या खास विनोदी तरबेजपणानें आचार्य अत्रे यांनीं मरघोस स्वरूप प्राप्त करून देण्याचें श्रेय घेतलं आहे.

श्री. वि. वर्तक

मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळात तिला सावरून धरून भरीव स्वरूपाची नाट्यविषयक कामगिरी आचार्य अत्र्यांप्रमाणेंच श्री. वि. वर्तक यांनीं केली. १९३३ मध्यें केशवराव दाते, वर्तक वगैरे नाट्यप्रेमी मंडळींनीं नाट्यमन्वंतर ही नाट्यसंस्था स्थापन केली व तिच्या तर्फे मराठी नाटकाच्या तंत्राविषयीं एक अभिनव प्रयोग केला. १९२०–१९३३ च्या कालखंडाकडे पाहिलें असता असें आढळून येतें कीं, मराठी नाटकाचें स्वरूप साचेबंद झालें होतें नाट्यमन्वंतरानें त्याला कलापूर्ण व वास्तव स्वरूप देऊन मराठी रंगभूमीचा कायापालट केला असें म्हणावें लागतें

श्री वि. वर्तक यांनीं १९३३ मध्यें, एकाच वर्षात 'आंधळ्यांची शाळा,' 'लपंडाव' व 'तक्षशिला' अशीं तीन नाटकें या संस्थेसाठीं लिहून रंगभूमीवर आणलीं त्यांपैकीं 'आंधळ्यांची शाळा' हें नाटक रंगभूमीवर अतिशय गाजलें. हें नाटक करुण गंभीर असून त्यातून वैवाहिक जीवनातील एक महत्त्वाचें प्रमेय नाटककारानें प्रेक्षकांच्या पुढें मांडलें आहे. तक्षशिला हें भाषांतरित असून 'लपंडाव' मात्र एक विनोदगर्भ सुखान्तिका आहे.

मराठीनाट्यसाहित्याच्या दृष्टीनें वर्तकांची कामगिरी निःसंशय महत्त्वाची आहे. मराठी नाटकात धुमाकुळ घालणारी कल्पनारम्यता त्यांनीं बाजूला सारून सर्व सामान्य प्रेक्षकांना आकलन होणारीं सामाजिक विषयावरील नाटकें लिहिलीं. बहुजन समाजाला रंजविणारी व उद्बोधन करणारी नाटक ही एक उत्तम कला आहे.

तेव्हा नाटककारानें या कलेला, बहुजन समाजाला पेलणारें स्वरूपच दिलें पाहिजे या बाबतीत प्रा. लेट्रनो या फ्रेंच पंडिताचे खालील उद्‌गार पाहावे—

'Dramatic art being an essentially collective sort of literature, addressing itself to the multitude, cannot express more than the average of the prevailing opinions, of the ideas *current in the surrounding social medium Too original views,* two special feelings are not in its domain "[1]

स्वभावचित्रणातून कथावस्तूचा स्वाभाविक साधलेला परिपोष अकृत्रिम भाषाशैली, मोजकीं पात्रें व सूचक संवाद इ. इब्सेनच्या नाट्यतत्रातील वैशिष्ट्यें श्री वर्तकांनीं मराठी नाटकांत आणली. ही त्यांची कामगिरी महत्त्वाची मानावी लागली तरी इब्सेनसारख्या नाटककाराच्या नाटकात आढळून येणारी वैचारिक सखोलता मात्र वर्तकांच्या नाटकांतून आढळून येत नाहीं. याबद्दल श्री. अ ना. देशपांडे यांचें वर्तकांविषयींचें पुढील मत विचारार्ह आहे —

"तेव्हा मुद्दा हा कीं वर्तकांनीं मराठी नाट्यात इब्सेनचें बाह्यतत्र तेवढें आणलें, बाकी त्या तत्रामागें असलेली जी प्रगतिशील वैचारिकता आणि विमर्शात्मकता, ती आणण्यास ते असमर्थ ठरले "[2]

यानतर वर्तकांच्या नाटकांमध्यें आलेल्या हास्यकारणाचा आता आपल्याला थोडा विचार करावयाचा आहे. त्यांची 'आंधळ्यांची शाळा' एक करुणगभीर नाटक असल्यामुळें त्याचा सुखान्तिका म्हणून येथें विचार करावयाचा नाहीं या नाटकात सोमा गडी व फाजल बवर्जी या दोन पात्रांच्या तोंडीं घातलेला विनोद नाटकातील गभीर घटनांचा प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण कमी करण्यासाठींच प्रामुख्यानें आहे त्याच्या विशिष्ट लकबी व त्यांची भाषा या दोन गोष्टींमुळें प्रेक्षकांना हसू येते फाजरचें आपल्या मालकाची मर्जी राखण्यासाठीं चालू असलेले प्रयत्न तसेंच प्रत्येक वाक्यागणीक 'नायबा' म्हणणाऱ्या सोम्याची विशिष्ट लकब यांतूनच विनोद निर्मिति झाली आहे.

लपडाव नाटक मात्र एक आल्हादक सुखान्तिका म्हणावी लागेल या नाटकाला प्रसन्न व खेळकर विनोदाची बैठक आहे. भावनाप्रधान व बुद्धिप्रधान या प्रेमाच्या दोन तऱ्हांच्या रस्सीखेचींत सापडलेल्या नायकाच्या अवस्थेतून फुलणाऱ्या कथानकात विविध स्वरूपाचा विनोद निर्माण झाला आहे. वेगवेगळ्या व्यक्ती व प्रसग यांच्या तर्फे प्रेक्षकांना आत्मश्लाघतामूलक, प्रतिष्ठाभ्रममूलक इ

१ Letourneau–प्रतिभासाधन पृ १८२
२ आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग २ रा, नाट्यसृष्टि, पृ २९५

हास्याचा लाभ होतो. या नाटकातील ' बाटाणे ' नावानें विनोदी पात्र काहींसें चिह्रर व उथळ रगविलें आहे. त्याला कॉलेजातील सर्व मुली आपल्यावर माळतात असें वाटतें. त्याचा पेद्रेराव त्रिदूषकी थाटाचाच आहे. आपला हा विचित्र पोषाख घालून व शीळ वाजवीत जेव्हा तो उपेच्या समोर फेऱ्या घालू लागतो आणि 'पोरी माळायला लागल्या' अशी प्रौढी मारू लागतो, तेव्हा प्रेक्षकाना त्याचें हसू येतें. परतु नतर उपेनें हजेरी घेताच त्याची जी फजिती होते त्यावेळीं प्रेक्षकाना येणारे हसू आत्मश्रेष्ठतेच्या भावनेंतून निर्माण होते. या नाटकाचें कथानक प्रहसनात्मक असल्यामुळें यात वेषांतर वगैरे हास्यकारणाचाहि उपयोग केला आहे. अक २ रा, प्रवेश २ रा येथेंहि त्याची अशीच फजिती होतें उषा चोहोरीबाईच्या वेषानें सिनेमाला येणार आहे अशी त्याला बातमी लागते. म्हणून तोहि बोहरी होतो येथें फौजदाराच्या कपटवेषानें आलेल्या प्रभाकरान त्याला ज्या दहा उठाबशा काढायला लावल्या आहेत तो प्रसग गौणप्रतीच्या विनोदाचा वाटतो. तथापि विनायकाच्या कुटुबातील त्याचा नोकर शिवापर्यंतची सर्व मडळी एकमेकात थट्टामस्करी व परिहास करतात. त्या ठिकाणीं निर्माण झालेला विनोद प्रसन्न आणि आल्हाददायक आहे. पहिल्या अकातील पहिल्या प्रवेशात विनायक शिवाजवळ आपल्या वडिलाच्याविषयीं बोलत असताना त्याचे वडिल तें भाषण मागें उभे राहून मुकाट्यानें ऐकत असतात. या प्रवेशाकडे पाहिल्यावर 'प्रेमसन्यास' नाटकातील विद्याधर व गोकुळ बोलत असताना त्याच्या मागें येऊन उभ्या राहिलेल्या मथुरेच्या प्रवेशाचें स्मरण होतें. गडकऱ्याच्या या प्रवेशात जसा हृद्य व प्रसगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे तसाच या ठिकाणीं झाला आहे

या नाटकात प्रहसना बरोबर वैवाहिक जीवनासबधींचें एक महत्त्वपूर्ण प्रमेय प्रेक्षकाच्यापुढें आणलें आहे. आजच्या काळात प्रौढ स्त्रीपुरुषानीं एकदम एकमेकाशीं लग्न करण्याचें ठरविण्यापूर्वी एकवार उभयताच्या मनातील विचाराचें अवलोकन करणें व स्पष्ट बोलणें अवश्य आहे, हा हेतु ह्या नाटकामागें आहे तो सिद्धीला जाण्यास यातील हास्यकारणाचा पुष्कळ उपयोग झाला आहे व त्यामुळें ही एक उत्तम दर्जाची प्रहसनात्मक सुखान्तिका झाली आहे.

मो. ग. रांगणेकर

वर्तकाच्या नाट्यमन्वतराप्रमाणेंच रागणेकराच्या नाट्यनिकेतननें १९४१ पासून आजतागायत रगभूमीची सेवा चालविली आहे. रगभूमीवरील प्रेमामुळें त्यानीं तिच्या पुनरुज्जीवनासाठीं अपरिमित कष्ट केले आहेत. आपलें जीवन व लेखन याविषयीं त्याच्या काहीं विवक्षित निष्ठा आहेत व त्याप्रमाणें नाट्याची उपासना ते करीत आहेत. ही उपासना करीत असताना प्रतिपक्षाचे हल्ले मोठ्या कुशलतेनें

परतविण्याचें कार्यहि त्यांनीं केलें आहे. रांगणेकरांच्या ठिकाणीं स्वत च्या कार्यशक्तीच्या आत्मविश्वासामुळें ते इतराकडे उपेक्षावृत्तीनें पहातात. अशा आशयाचे उद्गार श्री. गोमकाळे यानीं रांगणेकरांविषयीं आपल्या ग्रंथात काढले आहेत, (रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमि पृ. ३) गोमकाळ्यांच्या या विधानात पुरेंच सत्य आहे हें आपणास मान्य करावें लागतें. कारण आपल्या व्यावसायिक सृष्टींत रांगणेकरांनीं आतापर्यंत एखाद्या एकाद्या शिलेदाराप्रमाणें व इतर व्यवसायबंधूंशीं दूरस्थ भावानें वागून नाट्यकलेची उपासना चालविली आहे.

रांगणेकरानीं १९४१ ते १९५७ च्या काळात 'आशीर्वाद', 'कुलवधू', 'अलंकार', 'कन्यादान', 'माझें घर', 'वहिनी', 'एक होता म्हातारा', 'रंभा', 'मटाला दिली ओसरी', 'कोणे एके काळीं', 'जयजयकार', 'लिलाव', इ. नाटकें, '१७ वर्षें', 'फरारी' आणि 'तुझं माझं जमेना' या एकांकिका त्यांनीं लिहिल्या रांगणेकरानीं ज्या कालखंडात नाट्य लिहायला सुरुवात केली त्यात इब्सेनच्या नव्या नाट्यतंत्राला फार महत्त्व आलें होतें. अर्थातच रांगणेकरांच्या बुद्धिमान व महत्त्वाकांक्षी मनावर इब्सेन व शॉ सारख्या नाटककारांचा परिणाम होणें अपरिहार्य होतें. मराठी नाटककारानें केवळ करमणुकीकरिता नाटक न लिहिता जिव्हाळ्याच्या सामाजिक विषयावर नाटकें लिहिलीं पाहिजेत असें त्यानें आपलें मत व्यक्त केलें आहे.[1] तथापि त्यांनीं स्वत मात्र रंजनतेकडे अधिक लक्ष पुरविल्यामुळें विषयप्रतिपादनाची व्यापकता, त्याचप्रमाणें गंभीर व सखोल जीवनदर्शन यांचा रांगणेकरांच्या नाटकातून अभावच दिसतो. तसें पहायला गेलें तर व्यक्तिगत जीवनातल्या छोट्यामोठ्या गुंतागुंतींचा त्यांच्या नाटकातून विचार झाला आहे. पण अशा गुंतागुंतीमध्येंहि तीव्र संघर्ष निर्माण होऊन नाटकातील प्रमुख पात्रें कणखर तत्वनिष्ठा दाखवू शकतात. परंतु तसा प्रकार रांगणेकरांच्या नाटकात दिसून येत नाहीं 'आशीर्वाद', 'कन्यादान', किंवा 'अलंकार' इ नाटकें या दृष्टिकोनातून तपासून पाहिली तर रसोत्कट प्रसंग त्यात क्वचितच् आढळून येतात कुलवधूची व इब्सेनच्या नोराची कधींकधीं तुलना करण्यात येते पण भानुमतींत आणि नोरात साम्याची रेषा कुठेंच दिसून येत नाहीं या बाबतींतील अ ना. देशपांडे यांचें मत पहा —

" 'कुलवधू' ही अटीतटीच्या समरप्रसंगाचा जळजळीत साक्षात्कार घडविण्याच्या दृष्टीनें अगदींच दुबळी ठरली इब्सेनच्या दुर्दैवानें त्याच्या ज्या 'डॉल्स हाऊस' नामक नाटकाशीं 'कुलवधू'ची तुलना करण्यात येते, त्या नाटकातील नोरा नावाच्या नायिकेचें व्यक्तिचित्रण नाट्यवस्तूतून स्वाभाविकपणें

१ कुलवधू प्रस्तावना, आवृत्ति ३ री

उद्भवणाऱ्या सामाजिक समस्येशीं पूर्णपणें सुसंवादी असें उतरलें आहे. नाटकाच्या अखेरीस तिनें गृहत्याग करणें ही घटना तिच्या जागृत व्यक्तित्वाच्या, आत्मविकासाच्या तळमळींत सर्वस्वीं सुसंगत वाटणारी आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या जाणिवेमुळें नोकराच्या जीवनात उत्पन्न झालेल्या जिवंत व उत्कट संघर्षांतून रांगणेकराच्या 'कुलवधू' कडे नजर वळविली म्हणजे असें वाटतें कीं, भानुमतीच्या जीवनात संघर्ष ही केवळ एक 'लुटुपुटुची लढाई' आहे."[1]

भानुमतीची व्यक्तिरेखा जशी निष्प्रभ निर्माण झाली आहे त्याप्रमाणें त्यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांच्या बाबतींत म्हणता येईल. किंबहुना त्यांनीं आपल्या नाटकातून मांडलेल्या जीवनविषयक समस्या या फारच अपुऱ्या आहेत व त्यात उत्कटता व वैचित्र्य नाहीं. रांगणेकरांच्या नाटकाविषयीं वि. पां दाडेकरांनीं खालील उद्गारात असेंच मत प्रदर्शित केलें आहे.

"रांगणेकरांच्या नाटकात संसारातील कांहीं प्रश्न नि संशय आले आहेत. पण त्या प्रश्नात उत्कटत्व व विविधता हीं मुळींच नाहींत. नवऱ्यानें बायकोला सोडून जाणें किंवा बायकोनें नवऱ्याला सोडून जाणें, नवऱ्यानें दुसऱ्या स्त्रीचा विचार करणें, किंवा बायकोनें दुसऱ्या पुरुषाचा विचार करणें याच गोष्टी आलटून पालटून त्यांच्या नाटकात बव्हंशीं आल्या आहेत."[2]

कथावस्तूचा सुसंगत व कलात्मक तथापि गंभीर परिणाम होऊं न देण्याची जणू काय रांगणेकरांनीं आपल्या नाटकातून खबरदारी घेतलेली दिसते आणि त्यामुळेंच त्यांचीं बहुतेक सर्व नाटकें प्रकृतिगंभीर असूनहि शेवटीं सुखान्त झालेलीं आहेत. त्यामुळें रांगणेकरांच्या सुखान्तिका या दृष्टिकोनातून त्यांचा आपल्याला परामर्श घ्यायचा आहे.

रांगणेकरांच्या नाटकात प्रमेयाला महत्त्व असल्यामुळं मामासाहेब वरेरकरांच्या नाटकाप्रमाणेंच त्यात उपहासप्रचुरता व उपरोधता अधिक दिसते. 'आशीर्वाद' मध्यें मात्र बराचसा विनोद खेळकर स्वरूपाचा आहे. स्वतःच्या श्रीमतीच्या तोऱ्यात असणाऱ्या 'माईसाहेब' व अतिशय लाडामुळें बिघडलेली त्यांची मुलगी 'शशिकला' यांची चित्रणें तसेंच पत्नीच्या ताटाखालचें मांजर म्हणून असणारे 'रावबहादुर' व 'तोंडपुजे मास्तर' या सर्व व्यक्तींच्या बोलण्याचालण्यातून हास्यनिर्मिती होते. मामा वरेरकरांच्या विनोदाचा रांगणेकरांच्या विनोदावर बराच संस्कार झालेला दिसतो कारण त्यांच्या नाटकातील सगळे संवाद, मामांच्या नाटकातील संवादाप्रमाणेंच

१ आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, भाग २ रा, प्र ६ वें, पृष्ठ ३१४

२ सामाजिक नाटकें—पृ २७८-२७९

चुरचुरीत व क्वचित् प्रसंगीं झणझणीतहि आहेत. मात्र मामाच्या चिमट्यापेक्षा रांगणेकरांचे चिमटे अधिक खेळकर असतात. त्यांच्या अनेक नाटकांतल्या विनोदी संवादाकडे पाहिल्यावर या विधानातील सत्याचा प्रत्यय येतो.

संसारात पतीपत्नीला सारखेंच महत्त्व असतें, हें तत्त्व प्रतिपादन करताना त्यांच्या कुलवधू नाटकात त्यांनीं हास्यकारणाचा उपयोग केला आहे. तथापि त्याचें प्रमाण बरेंच असलें तरी तो कथानकापासून विलग असल्यामुळें प्रतिपाद्यविषयाचा निकाल करण्याच्या दृष्टीनें त्याचा उपयोग होत नाहीं. इतकेंच नव्हे तर मुद्दाम ओढून आणल्यासारखा वाटतो व असा प्रकार त्यांच्या याच नाटकात घडला आहे रांगणेकराच्या नाटकात क्वचित् प्रसंगीं विनोदाच्या नादांत औचित्यभंग होतो. यासाटीं खालील उदाहरण पहावें.

ननी —(एकदम काहींतरी आठवून) पण आई, वहिनीला अजून मूल कसं झालं नाहीं ग ?

राधा.—मला काय विचारतेस ? विचार तिलाच !

बाप्पा.—तिला काय विचारतेस ! देवदत्तालाच विचार ![1]

असीं औचित्यभंगाचीं अनेक उदाहरणें 'भटाला दिली ओसरी' या प्रहसनात्मक नाटकात आढळून येतात. आपलीं नाटकें रंजनपर करण्याच्या भरात रांगणेकराच्या हातून या औचित्याच्या मर्यादा ओलांडल्या गेल्या आहेत व त्याचप्रमाणें कुटुंबातील वेगवेगळ्या नात्यानीं बांधलेल्या व्यक्तींनीं परस्पराशीं वागताना जे विशिष्ट संकेत सभाळावयाचे असतात त्याचें कटाक्षानें पालन न केल्यामुळें रांगणेकरांचीं पात्रें एकमेकाशीं (आपली पायरी सोडूनहि) सलगीनें बोलतात व त्यामुळेंहि असा औचित्यभंग करणारा विनोद निर्माण होऊन प्रेक्षकाना हसू येतें.

रांगणेकराची बहुतेक विनोदी पात्रें एखादी व्यक्ति किंवा संस्था यांच्यावर हल्ला करण्यासाठीं विनोद करीत असते. त्यामुळें त्या पात्राच्या तोंडी घातलेले विचार रांगणेकरांचेच असावेत असा भास कधीं कधीं होतो. 'भटाला दिली ओसरी' यामध्यें सिनेमा नटी, नवकवि, नाटकातील स्त्रीपार्ट करणारा नट, लग्नाला हपापलेली प्रौढ वयाची शिक्षिका, त्याच प्रमाणें इतिहास संशोधक इत्यादि व्यक्तिरेखा विनोदी आहेत. त्या समूहानें प्रेक्षकाच्या समोर येतात व त्यांचा घरमालक दिङ्मूढ झाहि त्याचा एवढाच विनोदी असल्यामुळें अथ पासून इति पर्यन्त या सर्व मडळीच्या स्वभावातील विसंगति व त्यातून निर्माण झालेला छंद पाहून

१. कुलवधू, अंक २ रा, पृष्ठ २८

इतुन पुरेवाट होते या ठिकाणीं प्रेक्षकाचें हास्य आत्मश्लाघामूलक असतें हें जरी खरें असलें तरी या नाटकात बालगंधर्वासारखा श्रेष्ठ कलावंत किंवा दत्तो वामन पोतदारासारखा थोर व विद्वान साहित्य संशोधक यांचें जें विडंबन करण्यात आलेलें आहे तें फारसें प्रशस्त नाहीं

रांगणेकराच्या नाटकातील विनोदाकडे पाहिल्यानंतर त्याच्या विनोदावर प्रामुख्यानें मामाच्या विनोदाचा व काहींसा अत्र्याच्या विनोदाचा ठसा उमटलेला दिसतो. त्याच्या विनोदात सामर्थ्य नाहीं अँ नाहीं उत्तम स्वभावनिष्ठ विनोद व प्रसंगनिष्ठ विनोद त्याच्या सुखान्तिकातून असलेला आढळून येतो त्याच्या या विनोदाचें स्वरूप अवखळ आहे तथापि सुखान्तिकेंतील एक महत्त्वाचा घटक या दृष्टीनें त्यानीं विनोदाकडे पाहिलेलें दिसून येत नाहीं, तर मामाच्या प्रमाणें प्रेक्षक वर्गाला नाट्यगृहाकडे खेंचण्याचें एक साधन म्हणूनच पाहिलेलें आहे व त्यामुळें रांगणेकराच्या सुखान्तिकेंतील विनोद प्रयोगसापेक्ष आहे

१९३० पासून मराठी रंगभूमीची जी पिछेहाट होऊ लागली होती ती दूर करण्याचें कार्य आचार्य अत्रे, श्री वि वर्तक व मो ग रांगणेकर या तीन नाटककारानीं करून मराठी रंगभूमीला व प्रेक्षकाना उपकृत केलें आहे, असें म्हटलें पाहिजे त्याबद्दल मराठी प्रेक्षक या तिघाना नेहमीं धन्यवादच देईल या कालखंडात कल्पनारम्यतेच्या बुरख्याखालीं गुदमरून गेलेल्या मराठी सुखान्तिकेला हळूहळू वास्तव स्वरूप मिळू लागले त्याचप्रमाणें तंत्र आणि आशय या दोन्हीं बाबतींत तिची आशादायक प्रगति होऊ लागली त्यामुळें अत्रे-रांगणेकर कालखंड हा मराठी सुखान्तिकेच्या जीवनातला एक प्रगतीपर टप्पाच गणावा लागेल

प्रकरण ११ वें

आजचे कांहीं मराठी सुखान्तिकाकार.

मागील काहीं प्रकरणात मराठी रंगभूमीच्या काहीं निवडक व नाट्याचें सामर्थ्यवान कालखंड निर्माण करणाऱ्या सुखान्तिका लेखकाचा परिचय झाला त्याच्या नाट्यविषयक कामगिरीचा आढावा घेताना त्याच्या नाटकातील हास्य कारणाचा विनोदी पात्राच्या आधारें परामर्श घेतला विवेचनाच्या ओघात किर्लोस्कर, देवल ते रांगणेकरापर्यन्तचे सारे कालखंड सुखान्तिकेच्या विकासाचे टप्पे म्हणून तपासून पाहिले, त्यावरून असें दिसून आलें कीं मराठी सुखान्तिका १८८० ते १९५० पर्यंतच्या काळात अनेक दृष्टीनें समृद्ध झाली असून ती प्रगतीच्या मार्गावर सतत वाटचाल करीत आहे.

सुखान्तिकेच्या उत्क्रान्तीच्या या दीर्घ कालखंडात किर्लोस्कर-देवल, कोल्हटकर-खाडिलकर-गडकरी, वरेरकर-अत्रे व रांगणेकर यांच्या सारख्या प्रथितयश नाटककाराच्या जोडीला अनेक छोटेमोठे सुखान्तिका लेखकहि सुखान्तिकेचा विकास करण्याच्या बाबतींत हातभार लावीत होते या सर्व नाटक काराचा प्रस्तुत प्रबंधात संपूर्णतया परामर्श घेणें शक्य नाहीं हें जरी खरें असलें तरी त्यानीं लिहिलेल्या स्वतंत्र, रूपातरीत वा भाषातरीत सुखान्तिकाचा नामनिर्देश ह्या ठिकाणीं करणें अवश्य आहे.

या कालखंडात नरसिंह चिंतामण केळकर याचे 'नवरदेवाची जोडगोळी' (१८९८), 'पतीची निवड' (त्याच्या मृत्यूनतर प्रसिद्ध झालें-१९५०), वासुदेवशास्त्री खरे याचे 'देशकटक' (१९२२), गणेशशास्त्री पाटक याची 'नानाची माया' (१९५०), गो स टेंबे यांचें 'संगीत पटवर्धन', ना वि कुळकर्णी यांचें 'क्षमेची क्षमा' (१९३२), 'तिकडची शोभा' (१९३६), प्रा पडक्यांचें 'तोतया नाटककार' (१९३८), ना घों ताम्हणकर यांचें 'उसना नवरा' (१९३३), 'गोडगोंधळ' (१९३५), 'नवऱ्याला वेसण' (१९३४), 'दानी धडपडे' (१९५०), य गो जोशी याचे 'श्रीमुखात' (१९३९), विनायक लक्ष्मण बर्वे यांचें 'लग्नमंडप' (१९२३), पाडे याचे 'संगीत वर पाहिजे' (१९२६), अनत काणेकर 'निशिकांताची नवरी' (१९३८), वसंत दुदवडकर यांचें 'खोली पाहिजे' (१९५०), मा. कृ शिन्दे' यांचें 'बनावट बायको' (१९४०), 'वडखोर कुमारी' (१९४९), मा व्य करंदीकराचे 'इमजी वेड' (१९३८) श गो साठे यांचे 'छापील संसार'

(१९३८), वि. भि. कोलते याची 'सोडचिठ्ठी' (१९३९), श्री. र. भिडे यांचें 'लग्नाचा गोंधळ' (१९४०), बाबुराव गोखले याचे 'पेल्यातील वादळ' (१९४२), वि. वि. बोकीलांचें 'तारावळ' (१९४२), 'लगीन घाई' (१९४३), चिं. वि. जोगळेकर यांचे 'अरे बाबा जाहिरात' (१९४२), शकुंतला परांजपे यांचें 'पांघरलेली कातडी' (१९४२), प्र. श्री. कोल्हटकर यांचे बातमीदार (१९५०) व 'अलका टॉकीज' (१९५१), मालती बेडेकर यांची 'पारध' इत्यादि अनेक सुखात्तिका लिहिल्या गेल्या.

आता आपल्याला १९४८ पासूनच्या एका दशकात, सुखान्तिकांनीं केलेल्या प्रगतीच्या दृष्टीनें विचार करावयाचा आहे. या कालखंडामध्यें आमच्या जीवनाचें स्वरूप अनेक दृष्टीनें बदल्ले असल्यामुळें साहित्याचें स्वरूपहि बदलत चाललें आहे. या कालखडात नव्या मनुष्याच्या आगमनानें ज्याप्रमाणें आमच्या जीवनाचा घाट बदलला आहे त्याचप्रमाणें साहित्यातील मूल्यांचें स्वरूपहि बदलत आहे. आजच्या साहित्याचें स्वरूप कसें आहे याबद्दलचा खालील इंग्रजी उतारा लक्षात घेण्यासारखा आहे.

2. "The 1942 Movement, the second World War and the political flux in its wake culminating in the advent of freedom, provide a significant background to the emergence of a 'new' ttitude to literature The make believes that had hedged in literature in sheltered isolation from common life got a rude shaking. The sorry patchwork of our unintegrated lives broke through the finery which had covered it up. The pose could not hold. The forms which were revitalised most by the new attitude were poetry and the short story They now seek to explore life in all its variet, in its most obscure recesses The veils that gave a dull uniformity to experience are ripped off [1]

मराठी साहित्याचें व विशेषत मराठी नाटकाच्या ह्या बदलत्या स्वरूपाचा विचार करण्यापूर्वी १९३५ नतरच्या काळाचा, नाटकें व रगभूमी याच्या दृष्टीनें विचार होणें अवश्य आहे.

१९३० च्या नतर मराठी रगभूमीच्या इतिहासात असा एक काळ आला कीं, जुन्या नटाचें निधन, वृद्धावस्थेमुळें नामांकित नटाची रगभूमीवरून निवृत्ति, नाटक कपन्याची फाटाफूट, प्रेक्षकांनीं दर्शविलेली अनास्था व चित्रपटाचें आक्रमण अशा अनेक कारणास्तव रगभूमीवर एकप्रकारची अवकळा पसरली.

---

1. Contemporary Indian Literature, Page 155

या काळात मामा वरेरकर, आचार्य अत्रे व श्री. रांगणेकर इ. नाटककार व काहीं नवोदित हौशी वळावतांच्या नाट्यसृष्टी, आपापल्या परीनें तिला तगविण्याचें व तिचें पुनरुज्जीवन करण्याचे प्रयत्न करीत होत्या.

अशा कठीण परिस्थितींत चित्रपटाशीं सामना देण्यासाठी मराठी रंगभूमीचा कायापालट करणें हीं एक त्या काळाची निकड होती. कारण यापूर्वीच्या कालखंडामध्यें रंगभूमीला वैभवाचें स्वरूप जरी मिळालें असलें तरी प्रयोग करण्याबाबतचा पद्धतशीरपणा आपल्याकडे नव्हता. चित्रपटाच्या नवतनाला शह देण्यासाठीं आपल्या रंगभूमीवरहि काहीं नवे प्रयोग करणें अवश्य होतें. त्याप्रमाणें काहीं मंडळींकडून हळूहळू प्रयोग होऊं लागले होते. मागील एका प्रकरणांत दर्शविल्याप्रमाणें नाट्यमन्वंतर सारख्या संस्था पाश्चात्य देशांतील इब्सेनच्या नव्या तंत्राचा ज्यांनी स्विकार केला आहे अशी 'आंधळ्याची शाळा' सारखीं नाटकें रंगभूमीवर आणू लागल्या होत्या. अनंत काणेकरांच्या 'घरकुल' या नाटकांत के. नारायण काळे यांनी एक नवा प्रयोग केला. या अभिनव तंत्राप्रमाणें संगीताचा सच पडद्यामागें गेला आणि प्रकाश योजना स्टेजच्या कोपऱ्यातून केली. नाटकांतील पात्रें प्रेक्षकांतून रंगमंचावर जात व अभिनय करूं लागत तथापि ह्या नव्या सुधारणा मुंगीच्या पावलानें पुढें येत होत्या.

१९४० ते १९५० च्या या मध्यंतरीच्या काळांत रंगभूमीची दुरावस्था कशी नष्ट होईल याविषयीं श्री. वर्तक यांचे विचार मननीय आहेत —

"भिकार या जगीं न मिळे काहीं म्हणून भिक्षा देहीं तव पायीं" अशी एखाद्या महान् कवीची स्थिति आपण कधीं कधीं पाहतों. परंतु हा महापुरुष हाय खाऊन नुसता माशा मारीत स्वस्थ बसून राहात नाहीं. त्याच्या हृदयाच्या रणांगणावर नित्य नवे नवे लढे सुरू असतात हे लढे जिंकीत असतांना त्याला जीं निराळ्याच अशा संभाव्य जीवनाचीं स्वप्नें पडतात, तीं स्वप्नें एकत्र करून, आपल्या काल्पनिक जगांत काल्पनिक अशी वसाहत निर्माण करून, त्या वसाहतीच्या द्वारा बड पुकारून जेव्हां आपल्या स्वप्नांत मालमान झाल्या जीवनाचा आस्वाद घेत तो थोर पुरुष वावरू लागतो, तेव्हांच नव्या नाटकाचा जन्म होतो असें प्रभावी नाटक प्रेक्षकांचीं हृदयें जिंकावयास पूर्ण समर्थ असतं अशा नाटकाशीं प्रेक्षक आपोआप समरस होतात, त्यांच्या अभिरुचीला वळण लागतें व अशा नाटकांतूनच कौशल्य निर्माण होतें व अभिनयपद्धति निर्माण होतात!"

वर्तकांच्या प्रमाणेंच चिंतामणराव कोल्हटकरांनींही रंगभूमीकडे प्रेक्षकांचें मन पुन: खेंचून घेण्यासाठीं कशा तऱ्हेचीं नाटकें लिहिलीं गेलीं पाहिजेत या विषयीं

आपले विचार प्रगट केले आहेत. कारण तसें झाल्याशिवाय रंगभूमीची त्या कालातील ही अवकळा नष्ट होणार नाहीं असें त्यांना वाटत होतें.

नाट्यवाङ्मय लिहितांना साहित्यिकांनीं आणखी एक गोष्ट लक्षांत घ्यावयास हवी. रंगभूमीचा प्राण रंजन हा आहे. तो काढून घेतला तर?—उत्तर हवेंच का? चांगल्या नाटकाचा धर्म करमणूक. अशा नाटकांत, जें कांहीं सांगावयाचें असेल, शिकवावयाचें असेल त्या प्रश्नाचा सटका निर्माण केला गेला पाहिजे. रणदुंदुभी नाटकांत सेनापतीचें एक वाक्य आहे—'मी माणसाचा नोकर नाहीं, सिंहासनाचा आहे.' या वाक्याच्या वेळीं केवढें नाट्य निर्माण होतें! तिथें वाङ्मयातला आणि नाट्यातलाहि 'सटका' आहे आणि याच वेळीं या 'सटक्या' मुळें नाटककाराला जें तत्त्व सांगावयाचें आहे तें सहजपणें परिणामकारक होतें. रंजन करता करताच असें अप्रत्यक्ष शिक्षण रंगभूमीमार्फत खऱ्या नाटककाराला देता येतें. इतर नाटककार नुसतीच चर्चा करीत बसतात व प्रेक्षक उठून जातात!"

या सुमारास झपाट्यानें पुढें आलेल्या चित्रपटसृष्टीशीं सामना देण्याकरिता चिंतामणरावांनीं वर निर्देशिल्याप्रमाणें 'सटका' असलेलें पण आटोपशीर असें कांहींतरी नवीन रंगभूमीवर यावयास हवें होतें. या काळांतील ही गरज पूर्ण करणारा आणि स्वयंपूर्णता, भावात्मक परिणामाची केवलता व नाट्यदृष्ट्या आवश्यक असणारा एकजिनसीपणा इत्यादि गुणांनीं युक्त असलेला 'एकांकिका' हा नाट्यप्रकार याच सुमारास लोकप्रिय होऊं लागला. तो प्रभावीपणें लिहिणारे अनंत काणेकर, वि. मा. दी. पटवर्धन, प्रा. फडके आणि १९५० च्या नंतरच्या काळांत गंगाधर गाडगीळ, पु. ल. देशपांडे, रांगणेकर, कै. मर्ढेकर, वसंत सबनीस, विजय तेंडुलकर, रत्नाकर मतकरी वगैरे अनेक एकांकिका लेखक पुढें आले व त्यांनीं जीवनाची विविध अंगें व अत्यंत नाजूक भावानुभाव ह्या एकांकिकेच्या द्वारें प्रकट करायला सुरुवात केली. नभोवाणीनें आणि नाट्यस्पर्धांनीं एकांकीकेला चांगलाच पाठिंबा दिला व त्यामुळें आज हा प्रकार झपाट्यानें पुढें येऊं लागला आहे. तथापि एकांकिकेचा विचार या प्रबंधांत करावयाचा नसल्यामुळें हा मुद्दा एवढ्यावरच सोडून प्रतिपाद्य विषयाकडे वळलें पाहिजे.

१९५० च्या नंतर 'दुरितांचें तिमिर जावो' असें कांहींतरी रंगभूमीवर घडणार याचीं स्पष्ट चिन्हें दिसूं लागलीं. या प्रकरणाच्या प्रारंभीं उधृत केलेल्या इंग्रजी उताऱ्यांत म्हटल्याप्रमाणें मराठी साहित्याच्या बहिरंगांत व अंतरंगांत

---

१ साहित्य, नाट्यमहोत्सवांक, डिसेंबर १९४८, पृ ८६

२. साहित्य, नाट्यमहोत्सवांक, डिसेंबर १९४८, पृ ९९

तसेंच आशय आणि अभिव्यक्तिच्या दृष्टीनें बरेंच नाविन्य निर्माण झालं व नाट्य साहित्याला एकप्रकारचें 'नवजीवन' मिळालें.

१९५० ते ५७ या काळात वरेरकरांचें 'भूमिकन्या सीता', विजय तेंडुलकराचे 'श्रीमंत', 'माणूस नावाचें बेट', बाबूराव गोखले याचे 'करायला गेलों एक', माधव कामताचे 'मा निषाद', प्रभाकर ताम्हणे यांचें 'अशीच एक रात्र येते', पु. ल देशपांडे याचें 'तुझें आहे तुजपाशीं', बाळ कोल्हटकरांचें 'दुरिताचें तिमिर जावो', व 'मुंबईची माणस', पु. भा. भावे याचे 'विषकन्या' व 'स्वामिनी' रांगणेकरांचें 'मटाला दिली ओसरी' व 'धाकटी आई', वोकिलांचें 'गुडघ्याला बाशिंग', चिं य. मराठे यांचें 'लोकांचा राजा', मुक्ताबाई दिक्षितांचें 'अवल्या', सुर्यवंशीचे 'फुटपायरी', व गो. नि. दांडेकरांचें 'जगन्नाथाचा रथ', सरीता पत्की यांचें 'राधा' इत्यादि नाटकें मराठी प्रेक्षकाच्या पुढें आली व रंगभूमीचा र्‍हास झाला आहे अशा कल्पनेनें निराश झालेल्या प्रेक्षकाच्या मनात पुनरपि आशेचे किरण उत्पन्न झालें रंगभूमीच्या पडत्या काळाच्या उत्तरार्धात, तिची जपणूक करण्याचें जें कार्य रांगणेकरानीं केलें आहे त्याबद्दल कृतज्ञभाव दाखविणें अवश्य ठरतें. रंगभूमीच्या पडेघातीच्या काळात तिला सावरण्याची जी कामगिरी अनेक मंडळींनीं सद्भावनेंने केली त्याचा परिणाम म्हणून कीं काय आपल्या सरकारनें नाट्यकलेकडे आपुलकीनें पहावयास सुरवात केली व शेवटीं तिचें पर्यवसान करमणूक कर माफ होण्यात झालें.

१९५० ते ५७ च्या दरम्यानच्या काळात वर उल्लेखिलेली जीं नाटकें प्रसिद्ध झालीं आहेत, त्याच्यापैकीं आपल्याला फक्त सुखान्तिकाच विचारात घ्यावयाच्या आहेत व त्याची संख्या शोकांतिकाच्या मानानें बरीच कमी आहे असें आढळून येतें. या नाटककारांपैकीं मामासाहेब वरेरकर व मो. ग. रांगणेकर याचा विचार अनुक्रमें नवव्या व दहाव्या प्रकरणात येऊन गेलेला आहे. उरलेल्या तरुण नाटकारात अनुभवाच्या व नाट्यगुणाच्या दृष्टीनें श्रेष्ठ असलेले पु. ल. देशपांडे जणू काय या सर्व नवोदित नाटककारांचें सेनानायक आहेत. एक मार्मिक विनोदी लेखक व वरच्या दर्जाचे नाटककार म्हणूनच त्यानीं मराठी-वाचक प्रेक्षकाच्या मनात दाडग्या अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत. सुखान्तिकाकार या दृष्टीनें आता आपल्याला त्याचें मूल्यमापन करावयाचें आहे.

पु. ल. देशपांडे यानीं 'तुका म्हणे आता' (१९४८), 'भाग्यवान' (१९५३), 'अमन्दार', (१९५४) 'तुझें आहे तुजपाशीं' (१९५७) हीं नाटकें व 'वय मोठं खोटम्' वगैरेसारख्या एकांकिका लिहिल्या आहेत. या नाटकांपैकीं 'तुका म्हणे आता' हें तुकारामाच्या जीवनावर आधारलेलें असून फारसें लोकप्रिय

झालें नाहीं 'भाग्यवान' या भाषांतरित नाटकाची अवस्थाहि काहींशी 'तुका म्हणे आता' याप्रमाणेंच आहे. 'अमलदार' रशियन लेखक गोगोल याच्या 'दि गव्हर्नमेंट इन्स्पेक्टर' ह्या नाटकाचें कॅम्बेल यानें 'इन्स्पेक्टर जनरल' ह्या इंग्रजी भाषांतराचें केलेलें मराठी रूपांतर आहे. तें स्वैर रूपांतर असल्यामुळें बरेंच स्वाभाविक झालें आहे. कै. माधवराव जोशी यानींही या नाटकाचें 'नामधारी राजे' या नावाचें एक रूपांतर केलें होते. देशपांड्याचा सर्जेराव हा बुद्धिमान व कावेबाज वाटतो माधवरावाचा सर्जेराव मात्र अतिशय भाबडा दाखविला गेल्यामुळें त्याच्याकडून झालेला विनोद अधिक हृद्य आहे. या प्रबंधात आपल्याला भाषांतरित नाटकाचा विचार करावयाचा नसल्यामुळें 'अमलदार' नाटकाबद्दल जास्त लिहिण्याची आवश्यकता नाहीं. देशपांड्याची विनोद विलासात रंगलेली कल्पकता 'तुझें आहे तुजपाशीं' या नाटकात ठसठशीतपणें नजरेत भरते. 'तुझें आहे तुजपाशीं' ही एक उपरोधप्रधान सुखान्तिका आहे. तिच्याविषयीचा विचार पुढें होणारच आहे. देशपांड्याच्या नाटकात आढळून येणारा विनोद सात्विक स्वरूपाचा आणि अवखळ आहे. अत्र्यांच्या विनोदाप्रमाणेंच त्यात सहेतुक मूर्तिभंजन आहे. त्याच्या विनोदातलें चिमटे व त्याची निकोप प्रकृति पाहिल्यानंतर देशपांड्याचा विनोद अत्र्यांच्या व माधवरावाच्या परंपरेतील आहे असें म्हणावें लागतें. असें असूनहि या तीन लेखकांसाठीं पाट मांडावयाचें ठरविलें तर माधवराव किंवा अत्रे यांच्यापेक्षा देशपांड्याचा पाट वेगळाच मांडावा लागेल कारण पु. ल. यांच्या विनोदाचें त्यांचेंच असें एक खास वैशिष्ट्य आहे. त्याच्या सुखान्तिकेमध्यें समकालीन समाजातील स्वभाववैशिष्ट्यें दाखविलीं जातात. नीती अनीतीच्या शाश्वत स्वरूपाच्या कल्पना तिच्यात येऊ शकत नाहींत. कारण सुखान्तिकेचें कार्य शाश्वतमूल्यातील फक्त दोषदर्शन करणें हें आहे अत्र्यांच्या प्रमाणेंच देशपांड्यानीं सुखान्तिकेची ही मर्यादा ओळखून व्यक्तिगत व सामाजिक दोषावर विनोदाच्या सहाय्यानें उपरोधिक हल्ला केला आहे.

या कालखंडातील 'जगन्नाथाचा रथ' व 'बाधा' हीं नाटकें रचना व नाट्यवस्तू या दृष्टीनें महत्त्वपूर्ण आहेत. पु. भा. भावे यांचें 'स्वामिनी' हें नाटक एक सुखान्तिका आहे. स्वामिनीचें कथानक 'मादाम पिद्दी' नावाच्या एका कथेवर आधारलेलें असून अतिशय उथळ आहे. ह्या नाटकात शोभा, विभा, या उच्छृंखल वृत्तीच्या कॉलेजकन्यका रंगविल्या असून त्याचें चित्रण अतिशय अस्वाभाविक वाटतें. विशेषत. या दोघी जेव्हा जेव्हां जगन्नाथच्या घरीं येतात त्यावेळीं त्याचा चिल्लरपणा व आचरटपणा कमाल मर्यादेला पोंचतो. (अं. १ ला. पृ. १५) शोभा आणि विभा याच्या स्वभावातील ही विकृति हें जसें या सुखान्तिकेचें हास्यकारण आहे, तसेंच काशीची यांत्रिक वागणूक हेंहि एक हास्यकारण आहे. विचारलेल्या

प्रश्नावर 'हो' किंवा 'नाहीं' एवढेंच उत्तर देणाऱ्या काशीकडे पाहून प्रेक्षकांना मनापासून हसू येतें. अत्र्यांच्या 'पराचा कावळा' या नाटकांत कौशिक वाघाच्या भीतीनें कांताला आपल्या खोलींत दडवून ठेवतो. इथेंहि विभाच्या भीतीनें जगन्नाथ शोभाला व नंतर विभाला आतल्या खोलींत दडवितो. परंतु त्यानंतर अत्र्यांनी त्या नाटकांत या प्रसंगाहून केवढातरी हास्योत्पादक व प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण केला आहे! केशवकाकांना सलाम करून जाणाऱ्या पुरुषी गणवेषांतील विभा आणि शोभा यांच्याबद्दल केशवकाकांच्या तोंडीं घातलेला बाष्कळ व हीन विनोदाचा नमूना पाहण्यासारखा आहे.

जगन्नाथ —ती गायच आहे काका!

केशव —अरे काय वेडबिड लागलं आहे का काय तुला? ती गाय आहे?

जगन्नाथ —गाय म्हणजे आपलं-आपलं—

केशव —अरे, आपलं काय नि तुपलं काय! ते दोन प्राणी पुल्लिंगी का स्त्रीलिंगी ते मला शपथेवर सांगता नाहीं येणार![1]

अशाच रीतीनें 'पोरी', 'घोडी', 'अनगरगडाच्या आसमोरची तुकारामाची *गाथा*' वगैरेसारखीं संबोधनें काशी, शोभा व विभा या मुलींच्या बाबतींत वापरून ठिकठिकाणीं औचित्यभंग केलेला व त्यांतून हास्यनिर्मिती केलेली दिसते. तिसऱ्या अंकात 'जंतुनाशक प्रेम', सार्वजनिक प्रेम, कलात्मक प्रेम, 'आर्थिक प्रेम' इत्यादि ज्या प्रेमाच्या व्याख्या जगन्नाथ करतो त्यांतील उपरोध पाहून प्रेक्षकांना हसून पुरेवाट होते. *गाण आणि रडगाण*, *योगायोग आणि कर्मयोग*, *विचित्र की सचित्र* वगैरे शाब्दिक कोट्यांतील विनोद 'वेड्याचा बाजार'ांतील देशपांडेची आठवण करून देतात.

या नाटकांत प्रमेयाची भानगड नाहीं, मजेदार घटना, खटकेबाज संवाद व काहींशा निष्पक्षी धाटणीचीं विनोदी पात्रें एवढ्या भांडवलावरच या सुखात्मिकेचा डोलारा उभारला आहे असें समजून चालणाऱ्या प्रेक्षकांच्या भी भावे यांनीं तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं एकदम अपेक्षाभंग केला आहे. नाटकाच्या शेवटीं गडकऱ्यांचें अनुकरण करण्याचा मोह त्यांना आवरला नाहीं म्हणून म्हणा किंवा 'जें दु:खाची परिसीमा गाठतें तेंच खरें प्रेम' हें तत्त्वज्ञान प्रेक्षकांच्या गळीं उतरविण्यासाठीं म्हणा, त्यांनी काशी स्वत:चें बोट कापून घेते —

जग० —हें तू काय केलेंस काशी!

1. स्वामिनी.

काशी.—जें सीतेनं शिकलं, पार्वतीनं शिकलं, सावित्रीनं शिकलं! जें आमच्या पूर्वीच्या पिढ्यांनीं केलं आणि पुढच्या पिढ्याहि करत राहतील! जें आमच्याकडून नेहमीं मागितलं गेलं, आणि जें आम्हीं नेहमीं दिलं!'[1]

अशा रीतीनें स्त्री-विषयक आमच्या समाजाच्या पारंपारिक कल्पना काशीच्या तोंडीं घालून येथें उत्कट नाट्य साधण्याचा प्रयत्न फारसा यशस्वी झाला नाहीं व त्यामुळें ३ ऱ्या अंकापर्यंतच्या होणाऱ्या हास्यपरिणामाला मात्र बाध आली आहे.

श्री बापूराव गोखले यांनीं काहीं प्रहसनात्मक सुखान्तिका लिहिल्या आहेत. त्यापैकीं त्यांची 'करायला गेलों एक' ही सुखान्तिका बरीच गाजली व तिचे अनेक प्रयोगहि झाले आहेत.

गोखल्यांनीं आचार्य अत्र्यांच्या विनोदाचा आदर्श स्वत.पुढें ठेवलेला दिसतो. ते अत्र्यांना आपले गुरू मानतात. तथापि गुरुप्रमाणें ते अविस्मरणीय विनोदी रेखा निर्माण करू शकत नाहीं. त्यामुळें त्यांच्या नाटकात फक्त कोट्या व व्यक्तिनिष्ठ विनोदच फक्त शिल्लक राहिला आहे. 'करायला गेलों एक' या सुखान्तिकेंत मामा वरेरकरांच्या विडी ओढण्यावर अशाच अश्लील व हीन कोट्या करून विनोद निर्मिती केली आहे. गोखल्यांच्या विनोदात कल्पकता आहे हें मात्र मान्य करावें लागतें. दिवसेंदिवस त्यांच्या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेचें स्वरूप अधिक स्वच्छ व सुंदर होईल अशी आशा बाळगावयास हरकत नाहीं.

वेड्याचें चौकोन ही सुखान्तिका (१९५२) व 'पाच नाटिका' (१९५३) लिहिणारे गंगाधर गाडगीळ यांच्याबद्दल या ठिकाणीं थोडा विचार करावयाचा आहे

श्री. भाव्यांप्रमाणेंच गंगाधर गाडगीळ यांनीं कथालेखक म्हणून मराठी साहित्यातील मानकऱ्यांमध्यें मानाचें पान मिळविलें आहे. त्यांच्या 'वेड्याचा चौकोन' या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत त्यांनीं पुढील उद्गार काढून या प्रहसनामागील उद्देश स्पष्ट केला आहे ते लिहितात'—

'रेडिओसाठी लिहिलेल्या तीन नाटिकांच्या कल्पना नंतरहि माझ्या डोक्यात घोळत होत्या आणि त्यांच्या आपोआप झालेल्या संकलनातून हें छोटें नाटक निर्माण झालें आहे. निव्वळ गंमत म्हणूनच मी त्या नाटिका लिहिल्या होत्या आणि त्याच भूमिकेवरून हें नाटकहि लिहिलें आहे एखादी कलाकृति निर्माण करताना जो एक प्रकारचा काटेकोरपणा लेखक दाखवीत असतो, कलात्मक मूल्याविषयीं जी जागरूकता दाखवितो ती हें नाटक लिहिताना मी विशेषशी दाखविलेली नाहीं स्वैरपणानें जसें वाटलें तसें लिहित गेलों . . ."[2]

---

१ स्वामिनी—अंक ३ रा पृष्ठ ८२

२. प्रस्तावना—वेड्याचा चौकोन

गाडगीळांच्या वरील कबूली जबानामध्यें बराच विनय आहे असें म्हणावें लागतें. कारण त्याच्या मतें स्वैरपणें लिहिलेल्या या प्रहसनात्मक नाटकाचा एक नन्यापैकीं 'सुखान्तिका' असाच उल्लेख करावा लागतो. एक पडकें घर व त्यात बसून रहस्यकथा लिहिणारा, बेगुमान हा रहस्यकथा लेखक यामुळें कथानकामध्यें रहस्यमय गुंतागुंत निर्माण झाली असून त्यातूनच हास्यविनोदाचें तुषार उडतात. रहस्यमयता, विचित्र वेष, अवास्तव प्रसंग, शाब्दिक व कल्पनानिष्ठ विनोद, मारपीट इ. सर्व प्रकारचीं हास्यकें यात भरपूर प्रमाणात वापरलीं असून त्यातून हें विनोदी कथानक फुलत जातें. रहस्यकथा व वृत्तपत्रीय कोडीं याचा छंद असणाऱ्या सिंधूताई, बन्या व कुंदा याचें स्वभावचित्रण उपरोधिक असून त्याच्या प्रत्येक वाक्यातून विनोद ओघळतो त्याच्या स्वभावातील ही विसगति नाटकाच्या तिन्हीं अंकातून सेळकर वातावरण निर्माण करण्यास उपयुक्त झाली आहे

याच कालखडातील बाळ कोल्हटकर यानीं लिहिलेलें व प्रहसन (Farce) आणि सुखान्तिका (Comedy) याच्या सीमारेषेवरील 'मुंबईची माणस' या नाटकानें रसिकांच्या मनात या तरुण नाटककाराविषयीं बऱ्याच अपेक्षा निर्माण केल्या व त्यातील बऱ्याच अपेक्षा त्याच्या 'आकाशगगा' (१९५८) या कल्पनारम्य सुखान्तिकेनें पूर्ण केल्या असें म्हणावें लागतें तथापि-'आकाशगगा' हें नाटक प्रस्तुत प्रबधाच्या मर्यादेंत येत नसल्यामुळें त्याच्या 'मुंबईची माणस' या नाटकाचाच फक्त येथें विचार करावयाचा आहे. 'मुंबईची माणस या सुखान्तिकें कथानक गैरसमजाच्या एका गोड घोटाळ्यातून फुलत जातें. नाना पाटिलाच्या मनातून शामरावचें लग्न सारजा या खेडवळ व साध्या मुलीबरोबर व्हावें असें असतें. पण शामरावानें आपला प्रीतिविवाह अगोदरच शालनबरोबर उरकून घेतलेला असतो. अकस्मात नाना पाटील सारजला घेऊन मुंबईला येतात सारजा ही स्वैपाकीण व तिचे वडील, हे घरकामासाठीं ठेवलेले गडी असा समजुतीचा घोटाळा होतो. शेवटीं या गुंतागुंतीची उकल होऊन शेवट गोड होतो. विनोदी प्रसगावर आधारलेली कथावस्तू सुरसुरीत पण चमकदार सवाद, मनुष्य स्वभावाच्या काहीं विसगत पैलूंवर टाकलेला मजेदार प्रकाश इ. अनेक कारणास्तव निर्माण झालेल्या स्वाभाविक विनोदावर नाटककाराच्या बुद्धिच्या इंद्रधनुष्यी छटा पडलेल्या आढळतात.

बाळ कोल्हटकराना कोटीपूर्ण विनोदाचें फार वेड आहे त्यामुळें क्वचित् प्रसगीं कोटियुक्त विनोद साधण्यासाठीं ते औचित्याच्या पातळीवरून खालीं येतात कोटीस फुलविण्यासाठीं संवादातील चारपाच वाक्यें खर्चीं घातल्यानंतर मग पुन्हा कथानकाला गति मिळते त्याच्या चालू वर्षीं रगभूमीवर आलेल्या, 'आकाशगगा' या नाटकातील उपहासगर्भ विनोदाच्या सूक्ष्म छटा व विनोदी पात्राच्या चित्रणाची सफाई 'मुंबईची माणस' यात मुतराम् दिसून येत नाहीं.

त्याच्याकडून मुंबईच्या माणसामध्यें जो औचित्यभगपूर्ण विनोद निर्माण झाला आहे. त्याची खालील उदाहरणें पहावी —

वसत —अन् घर का ताओ, आज परत नाहीं येणार मी अिकड ! तिकडेच राहाणार आहे रात्री !

शाम —होय का ! बरोबर, त्रहिणी आहेत ना त्याच्या तिथ ![1]

वसत —अस काय तर भाऊजी, तुम्हीं तिकडेच बघत होतात कीं !

शाम —तिकड ? कुठ तिकड ?

वसत —त्या कोपऱ्यावर, ती मालगाडी उभी होती तिथ !

शाम —मालगाडी ? कसली मालगाडी !

वसत —नाहीं कां ती ? मालाची गाडी ? कॉलेजच्या मुलींची मोटार ![1]

बाळ कोल्हटकर यांच्या नाटकातून वर दिलेल्या प्रमाणें काहीं औचित्यभग करण्यासारखीं विनोद स्थळें असलीं तरी त्याची कल्पनारम्यतेबद्दल आवड, बुद्धि मत्तेची चमक व विशिष्ट तऱ्हेचा आकार घेऊ पहाणारी खेळकर भाषाशैली या गुणाकडे पाहिल्यानतर नव्या युगातील सुखान्तिकेच्या क्षेत्रात ते बहुमोल कामगिरी करतील अशी त्याच्या विषयीं उमेद वाटत

चालू युगातील आणखी एका नवोदित तरुण नाटककारानीं प्रेक्षकाचें मन आकर्षित केलें आहे व तें म्हणजे 'माणूस नावाचें बेट' हें नाटक लिहिणारे विजय तेंडुलकर हे होत तथापि त्याचीं सर्व नाटकें गभीर स्वरूपाचीं असल्यामुळें त्याच्या विषयीं या ठिकाणीं विचार करण्याची आवश्यकता नाहीं

आज कामगार रगभूमीवर अनेक नाटककार, आपली नाटकें लिहून श्रमजीवी प्रेक्षकाचें मनोरजन करीत आहेत किंबहुना 'मराठी रगभूमीच्या पिछेहाटीच्या काळामध्यें या नाटककारानीं कामगाराच्या जिव्हाळ्याच्या विषयावर नाटकें लिहून रगभूमीला जिवत ठेवण्याचें कार्य केलें जिव्हाळ्याचे विषय, सरळ सुबोधभाषाशैली, उत्कट नाट्य आणि जुन्या नाट्यपरपरेची आस्था इ विशेषानीं युक्त अशीं नाटकें लिहिणारें, श्री. आयरे, श्री. दुदवडकर, श्री चव्हाण, श्री. सावत, श्री आचासाहेब आचरेकर याचा आवर्जून उल्लेख करावा लागतो नाटकाच्या सखोलेच्या व प्रायोगिक मूल्याच्या बाबतीतील उच्चाक, श्री आयरे व श्री आबासाहेब आचरेकर यानीं गाठला आहे श्री आयरे याच्या नव्याच सुखान्तिका 'Tragi Comedy' या सदरात पडतात. या नाटककारापैकीं वसंत दुदवडकर याच्या 'खोली पाहिजे' या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेचा येथें थोडा विचार होणे आवश्यक आहे

'खोली पाहिजे' याचें कथानक सध्याच्या जागेच्या टचाईवर केलेलें विडबन आहे. एकाच खोलींत राहणाऱ्या पाच मित्राच्या जीवनातील विनोदी घटना

१ अक १ ला, पृ ९

यात रंगविली आहे. दुदवडकराच्या नाटकावर सिनेमाच्या वातावरणाचा बराच परिणाम झालेला दिसून येतो. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील स्वभावरेखन व प्रसंग उथळ वाटतात. नाटकाच्या अंतरंगापेक्षा बहिरंग सुरेखविण्याकडे त्यांनी अधिक लक्ष दिले आहे. त्यांच्या नाटकातील पात्रें सिनेमांतील भाषा बोलतात, सिनेमातील कोट्या करतात. इतकेंच नव्हे तर सिनेमातल्या प्रमाणेंच वेशभूषा—केशभूषा करू इच्छितात. कृत्रिमता हा दुदवडकराच्या सुखात्मिकेंतील विनोदाचा एक दोष असला तरी त्यांनीहि नवयुगातील सुखात्मिकेचा विकास करण्याच्या दृष्टीनें त्यांनी कामगिरी केली आहे हें डोळ्याआड करून चालणार नाही.

या कालखंडातील नवोदित तरुण सुखात्मिकाकारांनी आत्मप्रत्ययकारी कलाकृती निर्माण करून मराठी रसिकांच्या मनातील रंगभूमीच्या भवितव्याविषयींची चिंता व साशंकता दूर केली आहे. इतकेंच नव्हे तर गेल्या दोन तीन वर्षांतील नाटकाचा नवा घाट आणि आकार पाहिल्यानंतर नव्या वळणाची वैभवशाली मराठी रंगभूमी निर्माण होईल अशी आशा वाटू लागली आहे.

आजचें नाटक पाहिल्यानंतर तें फार काळपर्यंत लक्षात राहत नाहीं. कारण त्याच्या कथानकाला कणा नसतो कथावस्तूंनी ही अधुकता किंवा अस्पष्टता सर्व साधारण प्रेक्षकांना पेलवयास कठीण जाते आणि म्हणूनच आजच्या नव्या नाटकामध्यें प्रायोगिक मूल्यें नाहींत इत्यादि आक्षेप, आज चोहोबाजूंनी ऐकावयास मिळतात तथापि हे अपसमज दूर केले पाहिजेत नव्या युगानें मनोविनोदनाचे अनेक प्रकार पुढें आणल्यामुळे प्रेक्षकवर्ग विभागला गेला आहे. त्यामुळें पूर्वीच्या ठराविक संकेताप्रमाणें एखाद्या नाटकाचें मूल्य त्याच्या झालेल्या प्रयोगाच्या सख्येवरून ठरविणें अप्रस्तुत ठरेल. आजची रंगभूमी स्थूलतेकडून सूक्ष्मतेकडे जाऊ लागली आहे ही गोष्ट दृष्टिआड करून भागणार नाहीं.

१९५० ते १९५७ या कालखंडातील लिहिल्या गेलेल्या सर्व नाटकांकडे पाहिलें असता, सुखात्मिकांपेक्षा, अंतर्मुख व करुण गंभीर नाटकांची आणि शोकात्मिकांचीच अधिक प्रमाणात निर्मिती होत आहे असें आढळून येतें.

स्वातंत्र्योत्तरच्या काळात झालेल्या अर्थव्यवस्थेंतील बिघाडामुळें, रोज उत्पन्न होणारे नवे प्रश्न व नव्या समस्या समाजाला भडसावीत आहेत व त्यामुळें आजच्या जीवनविषयक निष्ठेला हिसके बसत आहेत अशा संक्रमणाच्या काळात प्रत्यक्ष जीवनाची व त्यातून निर्माण होणाऱ्या साहित्यांनी नवीं मूल्यें निर्माण होणें अपरिहार्य आहे या सर्व परिस्थितीचा परिणाम सुखात्मिकेंतील विनोदाच्या स्वरूपावरहि होणें स्वाभाविक आहे आजच्या विनोदाचें स्वरूप निर्मल व प्रसन्न नसून त्यात हेटाळणी, कुचेष्टा व उपरोध हे तीन विशेष, प्रामुख्यानें दिसून येत आहेत व त्यामुळें सुखात्मिकेला एक नवें वळण व नवा घाट येऊ लागला आहे. हें नवें वळण इष्ट कीं . अनिष्ट याचें उत्तर पुढें येणाऱ्या काळानें द्यावयाचें आहे.

प्रकरण १२ वें.

सुखान्तिकेचे प्रकार आणि कांहीं मराठी सुखान्तिका

इंग्रजीतील 'कॉमेडी' या नाट्यप्रकाराला मराठीमध्यें पर्यायसूचक शब्द प्रत्येकानें आपापल्या मताप्रमाणें दिलेला आहे. ट्रॅजेडी ह्या प्रकाराला 'शोकान्तिका' किंवा 'शोकात्मिका' असे दोन पर्यायसूचक शब्द मराठींत बहुधा वापरलेले दिसतात. वास्तविक पहातां मराठी नाटकाला ज्या भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्राचा आधार आहे, त्यांत नाटकाच्या शेवटीं 'आनंदी आनंद' असावा असें त्यानें सांगितलें आहे. त्यामुळें आपल्याकडे 'ट्रॅजेडी' व 'कॉमेडी' असे दोन भेद पूर्वी मानीत नसत. या खेरीज सनातन काळापासून आमचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन उदात्त असल्यामुळें 'आत्मा अमर' आहे ही कल्पना आपल्या रक्तामध्यें भिनली आहे. मृत्यू हीं आपल्याकडे दुःखदायक घटना मानलेली नाहीं. कारण या बाबतींत आमच्याकडे उच्च पातळीवरून विचार झालेला आहे. मृत्यू हें जीवाशिवाची भेट करविण्याचें एक माध्यम, ही कल्पना अभिप्रेत आहे. रंगभूमीवर मृत्यू दाखवितां कामा नये या भरतमुनींच्या दंडकामुळेंच की काय भासाचें 'उरूभंग' किंवा भवभूतीचें 'उत्तररामचरित' या सारख्या नाटकांचा अपवाद वगळल्यास संस्कृत भाषेतील नाटकामध्यें शोकान्तिका आढळून येत नाहीं.

युरोपीय साहित्याच्या साहचर्यानेंच आपण कॉमेडी व ट्रॅजेडी असे दोन भेद करूं लागलों. कॉमेडी म्हणजे असा एक नाट्यप्रकार, कीं जो आपलें मनोविनोदन करतो आणि आपणास हंसवितो. परंतु याचा अर्थ, त्या नाट्यप्रकाराला दुःख या भावनेचा स्पर्शही होतां कामा नये असा एकांगिक करण्याचें कारण नाहीं. मानवी जीवनात सुखदुःखाची भेसळ झालेली असतें. नाटक हें संसाराचें चित्र असल्यामुळें, जीवनाचें सुखदुःखमिश्रित स्वरूप त्यांत प्रतिबिंबीत झालेलें दिसणें स्वाभाविक आहे. मात्र कॉमेडीमध्यें दुःख तीव्र स्वरूपात असूं नये, असा एक संकेत आहे. कॉमेडींतील पात्रांना दुःखाची किंवा संकटाची झळ एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच लागली पाहिजे.

ज्या नाटकाचा शेवट सुखांत होतो ती 'कॉमेडी' असा अर्थ अभिप्रेत धरून 'सुखान्तिका' हा पर्यायसूचक शब्द कॉमेडीला देण्यात आला. तथापि केवळ शेवटी सुखी आहे म्हणून ती कॉमेडीच होईल असें नाहीं, कॉमेडीचा गाभा हा आनंददायक असला पाहिजे, या मतप्रणालीतून कॉमेडीला 'सुखात्मिका' म्हणण्यांत येऊं लागलें. कॉमेडीचें खेळकर व हलकेंफुलकें स्वरूप लक्षात घेऊन कोणी तिला 'प्रमोदिका'

तर कोणी तिला 'आमोदिका' म्हणावयास सुरुवात केली. नाटकात आनंदनिर्मिति होण्यास हास्यकारणाची आवश्यकता असते त्यावरून कॉमेडीला 'हास्यात्मिका' म्हणावें असाहि एक विचार पुढें आला. मतामताचा हा गलबला लक्षात घेऊन तसेंच 'जें नाटक पाहून कथानकाच्या पर्यवसान समयात प्रेक्षकांच्या भावना संतुष्ट होतात ती कॉमेडी' ही तिची सुटसुटीत व्याख्या लक्षात घेऊनच 'सुखान्तिका' हा पर्यायसूचक शब्द या प्रबंधात वापरला आहे. पाचव्या प्रकरणात पाश्चात्य लेखकांनी व टीकाकारांनी केलेल्या सुखान्तिकेच्या व्याख्या दिल्या आहेत, त्यावरून केवळ मनोरंजन करणें एवढे मर्यादित स्वरूपाचें तिचें ध्येय नसून त्याशिवाय तिचें इतरहि हेतू असतात. मानवी जीवनाची सर्वें व जीवनातील वैचित्र्यातहि दिसून येणारें एकसंधी स्वरूप, उत्कट भावनात्मकता, इत्यादि महत्त्वपूर्ण विषयांचा तिच्यात अंतर्भाव होत असल्यामुळें तिचें यथार्थ स्वरूप, प्रहसनापेक्षा वेगळें असतें. केवळ हास्योत्पत्तीच नव्हे तर कल्पनारम्यत्व, आल्हादकत्व, रमणीयता, आनंद या व अशा गुणविशेषांचा तिच्यात समावेश व्हावा लागतो. त्यामुळें तिचें स्वरूप व्यापक व समाहृत झालें आहे. शोकान्तिकेचें स्वरूप नियमित असून तिचें अंतःस्वरूप उदात्ततेवर अधिष्ठित असतें. त्यामुळें तिचें स्वरूप सुखान्तिका अलौकिक असतें. पण सुखान्तिका मानवी जीवनातील संघर्षातून निर्माण होत असल्यामुळें तिचें स्वरूप लौकिक असतें.

सुखान्तिकेची निर्मिति माणसाच्या विनोदी वृत्तीतून होत असते, त्यामुळें विनोदाचें वेगवेगळें प्रकार, त्याचप्रमाणें अद्भुतरम्यता, वास्तवता, कल्पनारम्यता, सामाजिक सुधारणेचें ध्येय इत्यादिकांवरून सुखान्तिकेचें अनेक प्रकार संभवतात.

शुद्ध सुखान्तिकेंतील हास्य निर्हेतुक, विशुद्ध व सुखदायक असतें. तसेंच तें खाजेर नसतें. पण समाजाची सुधारणा करण्यासाठीं जेव्हा हास्याचा उपयोग केलेला असतो तेव्हा ते कुचेष्टामय, उपहासगर्भ किंवा उपरोधिक असतें. कारण या ठिकाणीं हास्याला दोन भूमिका पार पाडावयाच्या असतात. एक म्हणजे दोष-दिग्दर्शन करणें व दुसरें म्हणजे दोषनिर्मूलन करणें.

स्त्रीपुरुषातील प्रेमाला सुखान्तिकेच्या कथावस्तूच्या दृष्टीनें फार महत्त्व आहे. असें कथानक स्वाभाविकपणेंच फुलत जातें व यशस्वी होतें. पण याशिवायहि सुखान्तिकेचें विषय असतात व तें म्हणजे मनुष्य स्वभावातील विसंगतीचें दर्शन, षड्रिपूचें अवास्तव प्राबल्य किंवा सर्वसामान्यपणें गृहित धरलेल्या स्वभावगुणाच्या-पेक्षा कमी दर्जाचें किंवा विसंगत स्वभावधर्म अथवा सामाजिक चालिरीतींतील दोष व पोकळपणा इत्यादि होत. उच्छृंखल झालेल्या व्यक्तिगत स्वभावाचें व सामाजिक जीवनाचें व्यवस्थापन व सुधार सुखान्तिका करीत असतें.

सुखान्तिकेंतील पात्रें प्रातिनिधिक असतात. तें समकालीन (Contemporary) नमुने असतात. परंतु त्याबरोबरच तीं पात्रें वैश्विकहि (Universal) असतात. उदाहरणार्थ 'संशयकल्लोळातील फाल्गुनराव हा संशयी स्वभावाचा एक विशिष्ट मनुष्य आहे. म्हणून तें पात्र समकालीन आहे. पण त्याबरोबरच त्याच्यासारखी संशयीवृत्ति कोणत्याहि देशात किंवा कालखंडात आढळून येते म्हणून हें पात्र वैश्विकहि म्हणावयास हरकत नाहीं. याबद्दल निकोल् या ग्रंथकाराचें पुढील मत पहाण्यासारखें आहे.

"There are, then in high comedy two main sugestions first that the characters are not the characters peculiar to one age or to one place, and, second, that the comedy as a whole is but a part of, or a mere symbol of, the larger world of society beyond it" [1]

सुखान्तिकेंतील पात्रें ही कनिष्ठ दर्जाची असावीत असा एक संकेत आहे. तथापि ज्या ठिकाणीं सुखान्तिकेचा विषय एखादें सामाजिक व राजकीय प्रमेय असतें तेव्हा तिच्यातील पात्रें उदात्त वरच्या थरातीलहि असू शकतात. सुखान्तिकेंत येणारीं अर्धवट किंवा लोकविलक्षण पात्रेंसुद्धा जगामध्यें कुठें ना कुठें तरी आढळून येतात.

या सर्व गोष्टी लक्ष्यात घेतल्यास सुखान्तिकेचा उद्देश, कथावस्तु, पात्रें व त्यातील हास्यकारण यावरून तिचें वेगवेगळे प्रकार कल्पिता येतात.

बोनामि डॉब्री यानें पुढीलप्रमाणें सुखान्तिकेचें प्रकार कल्पिले आहेत. टीकात्मक सुखान्तिका (Critical Comedy) या प्रकारात दुर्गुणाची चेष्टा व सद्गुणाचा पुरस्कार केलेला असतो. ही चेष्टा म्हणजेच दुर्गुणाला दिलेली शिक्षा होय असें तो म्हणतो [2] ज्या सुखान्तिकेंत कुठल्याहि प्रकारच्या नैतिकमूल्याचा दूरान्वयानेंसुद्धां विचार केलेला नसतो अशा सुखान्तिकेला तो 'मुक्तसुखान्तिका' (Free Comedy) असें संबोधितो.

सुखदु:खाचें मिश्रण ज्या सुखान्तिकात बेमालूमपणें झालें असून सुख न दु:ख यात फक्त विरविरीत पडदाच असतो, तेव्हा डॉब्री तिला श्रेष्ठ सुखांतिका (Great Comedy) असें म्हणतो.

त्यानंतर डॉब्री कॉमेडीचें स्वभावप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Manners) आणि विनोदप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Humour) असें दोन प्रकार मानतो.

1 The Theory of Drama page 180
2 Restoration Comedy page 12, 13, 14, 15

विलार्ड स्मिथ यानें विनोदप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Humour) आणि कल्पनारम्य सुखान्तिका (Romantic Comedy) या दोन प्रकारावर अधिक भर दिला आहे.[1] त्याच्या मतें विनोदप्रधान सुखान्तिकेंत अधिक भर विनोदावर असतो. कल्पनारम्य सुखान्तिकेंत, अद्भुतरम्यता, कल्पनारम्यता व काव्यात्मकता तशीच रहस्यमयता आढळून येते.

ए. निकोल् यानें सुखान्तिकेचे पाच प्रकार मानले आहेत. त्यापैकीं स्वभाव प्रधान व कल्पनारम्य हा दोन प्रकाराबद्दल डॉब्री व विलार्ड स्मिथ याचें मत आपण पाहिलें. निकोल् या दोनाखेरीज आणखीं तीन प्रकार मानतो. प्रहसनात्मक सुखान्तिका (Farcical Comedy) या प्रकारात कुठल्यातरी अतिरंजित पद्धतीनें प्रेक्षकाचें मनोरंजन करून त्याना हसवणें एवढाच उद्देश असतो. पात्रें व त्यांच्या क्रिया-प्रतिक्रिया असंबद्ध व हीन दर्जाच्या असतात. कधीं कधीं विनोदी प्रसंग निर्माण करण्यासाठीं स्वभावचित्रणाकडे अनिवार्य दुर्लक्ष केलेलें असते. त्यानें वर्णन केलेला आणखीं एक प्रकार म्हणजे सुखदुःखान्तिका (Tragi Comedy) या प्रकारात शोकाची घनछाया पडलेली असते. तिचा शेवट जरी गोड झाला तरी प्रेक्षकाचीं मनें त्यातील शोकाच्या धाग्यावर हेलकावत रहातात. निकोलनें सुचविलेल्या तिसऱ्या प्रकाराला तो रहस्यप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Intrigue) असें संबोधितो. यात रहस्यमयतेला खूप वाव असून दुसऱ्याचे सोंग घेणें, वेषांतर घेणें, बुरखा घेणें, निरुपद्रवी कारस्थानें करणें, वगैरे प्रकार असतात.[1]

सुप्रसिद्ध नाटककार व टीकाकार कॅप्टन मा. कृ. शिंदे यानीं आपल्या 'नाटक-शास्त्र आणि तंत्र' या नाट्यविषयक शास्त्रीय ग्रंथामध्यें नॉर्मन ली या ग्रंथकारानें केलेल्या सुखान्तिकेच्या वेगवेगळ्या प्रकाराना अनुलक्षून मराठी सुखान्तिकेचे जे प्रकार निश्चित केले आहेत तेहि या ठिकाणीं विचारात घेतले पाहिजत.

(१) Farcical Comedy प्रहसन
(२) Character Comedy स्वभावनिष्ठ
(३) Crazy Comedy चेरकट, विदुषकी
(४) Light Comedy मोजरळ विनोदी
(५) Musical Comedy संगीतात्मक
(६) Personality Comedy व्यक्तिनिष्ठ

---

1 Nature of Comedy, Chapter VIth, page 138 141
टीप—नाटक-शास्त्र आणि तंत्र-प्रकरण ५ वें, पृष्ठ ५०

सुखान्तिकेचे हच प्रकार आलटून पालटून वेगवेगळ्या पाश्चात्य टीकाकारांनी[1] मान्य केले आहेत. मराठीतील सुखान्तिकांचे विषय, पात्रें, प्रमेय, विनोदाचे प्रकार इत्यादि लक्षात घेऊन या प्रबंधात काहीं निवडक सुखान्तिकांचे मूल्यमापन करण्यासाठीं खालील प्रकार निश्चित केले आहेत.

(१) कल्पनारम्य सुखान्तिका (Romantic Comedy)
(२) स्वभावप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Manners)
(३) प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका (Comedy of Situation)
(४) प्रहसनात्मक सुखान्तिका (Farcical Comedy)
(५) सुखदु खान्तिका अथवा मिश्र सुखान्तिका (Tragi-Comedy)

वर ठरविलेल्या वर्गीकरणाप्रमाणें मराठींतील प्रथितयश नाटककाराच्या काहीं सुखान्तिकांचें यानंतर दाखल परीक्षण करणें आवश्यक आहे.

कल्पनारम्य सुखान्तिकेंतील वातावरण अद्‌भुतरम्य असून काव्यात्मकता हा तिचा आत्मा असतो. यातील हास्याचें स्वरूप निर्हेतुक असत. कथानक, घटना, संवाद व पात्रें आनंदमय आहेत असें पाहून प्रेक्षकामध्यें सुखमूलक हास्याची निर्मिती होते. ज्या मानानें आनंद शुद्ध असेल त्या मानानें हास्याची शुचिता वाढते. शेक्सपियरच्या सुखान्तिकेतून आपल्याला अशाच आनंदाचा लाभ होतो. शकुन्तला सारखें जगप्रसिद्ध नाटक पहात असतानाहि आपल्याला अशीच सुखद अनुभूति मिळतें. आपल्याकडील किर्लोस्कर, कोल्हटकर, व गडकरी यानीं अशा नितांतसुन्दर कल्पनारम्य सुखान्तिका लिहून नाट्यवाङ्मयामध्ये मोलाची भर घातली आहे. त्यापैकीं किर्लोस्कराच्या सौभद्र नाटकाचा प्रथम विचार करावयाचा आहे

श्रीकृष्ण भगिनी सुभद्रा हिचें अर्जुनावर प्रेम होतें. परंतु बलरामानें तिला दुर्योधनाला देण्याचें ठरविलें. यावेळीं अर्जुन त्रिदंडी सन्यास घेऊन तीर्थयात्रेला निघाला होता. अशा पेंचप्रसगीं श्रीकृष्णानें कपटनाटक रचून अर्जुन-सुभद्रेचा विवाह कसा घडवून आणला हा कथाभाग किर्लोस्करानीं मोठ्या कुशलतेनें या नाटकात रगविला आहे. कथानकाचा धागा जरी महाभारतातला असला तरी किर्लोस्करानीं अत्यंत कल्पनारम्य पद्धतीनें त्याचा उपयोग करून घेतला आहे आणि नाटकाचें कथानक फुलविलें आहे. सौभद्र नाटकाला सुखान्तिका म्हणून मराठी नाट्यक्षेत्रात अनन्यसाधारण स्थान मिळालें आहे

कल्पनारम्य सुखान्तिकेच्या दडकाप्रमाणें अर्जुन-सुभद्रेचें एकमेकावर असलेलें प्रेम हा यातील मुख्य विषय आहे. या नाटकातील पात्रें पौराणिक काळातील जरी असली तरी त्याना प्रेक्षकापुढं आणताना समकालीनाचाच आभास किर्लोस्करानीं

1 Theory of Drama, Page 213

उत्पन्न केला आहे. नाटक पाहून घरीं जाताना प्रेक्षकाच्या मनात घोळणारी 'सुभद्रा' ही एक महाभारतकालीन राजभगिनी वा राजकन्या नसून एकादी नेहमींच्या परिचयातील समकालीन (Contemporary) सुंदर तरुणीच असते.

या नाटकाचें कथानक सुभद्रा-अर्जुन विवाहासारखें अगदीं साधें आहे. कृष्णाच्या योजनेप्रमाणें सुभद्रेला पळवून नेणाऱ्या घटोत्कचाचा प्रवेश सोडला तर ज्याना नाट्यमय घटना (Dramatic Incidents) म्हणता येतील असें या नाटकात नाहींतच फार झालें तर रुक्मिणी जेव्हा यतिवेषधारी अर्जुनाला ओळखते त्यावेळीं एक लहानसा विस्मयजन्य नाट्यप्रसंग निर्माण झाला आहे-तेवढाच!

अर्जुन पहिल्या अकात रंगभूमीवर येतो. त्या नंतर तो चौथ्या अंकामध्यें प्रेक्षकासमोर दिसतो सुभद्रा पहिल्या अंकानंतर एकदम तिसऱ्या अंकात दृष्टीला पडते. अशा रीतीनें नायक व नायिका याना रंगभूमीवरून दीर्घकाल, गैरहजर ठेवून नाटकातील रसाचा परिपोष करण्याचें किर्लोस्कराचें नाट्यकौशल्य अप्रतिम म्हणावें लागतें.

कल्पनारम्य नाटक म्हटलें कीं त्यातील रम्यता रसिकाना वेड लावतें व त्यांतूनच त्याना आनंद प्राप्त होत असतो. या नाटकातील, अर्जुन, सुभद्रा यांच्यातील उत्कट प्रणयभावना, कृष्णरुक्मिणीचा संयमित शृंगार, आनंदाला सहाय्यक होणारा हास्यरस व विनोद व संगीत इत्यादि अनेक कारणास्तव आपण एखाद्या अलौकिक व आनंदमय स्वर्गीत विहार करीत आहोंत असें प्रेक्षकाना वाटतें ते नाटकाच्या प्रारंभापासून शेवटपर्यंत त्यात रंगून जातात.

प्रेक्षकाच्या भावना संतुष्ट होण्यास या नाटकातील विनोदहि कारणीभूत झाला आहे. तेव्हा त्याचें स्वरूप कशा प्रकारचें आहे हें पाहणें अगत्याचें ठरेल

या नाटकात संस्कृत नाटकाप्रमाणेंच जरी विदूषकाचें पात्र असलं तरी नाटकातील विनोद विदूषकावर अवलंबून नाहीं 'वक्रतुंड' विदूषक प्रथम दुसऱ्या अंकात प्रेक्षकाच्या दृष्टीस पडतो व रैवतक पर्वतावरील यतीचें दर्शन घेण्यासाठीं गेल्यानतर त्याला किती शारीरिक क्लेश झाले याचें वर्णन करतो विदूषकाच्या ठराविक साच्याप्रमाणें वक्रतुंड हाहि खादाड ब्राम्हण आहे. यतीचा त्याला राग येतो कारण तो कृष्णाला सागतो—

"विदू. —(खेदानें) काय झालें तें सांगू का? हें पद, त्या यतीराजीं जो स्त्रीपुरुषाचा घोळका जमला होता, त्यात आमचें कुटुंबहि होतें. काय सागू, सटवीनें टोपलीभर नारिंगें ओतून नमस्कार केलान् मी त्यावेळेस तिला ओळख दिली नाहीं. परतु असा राग आला होता कीं या दंडकाष्ठानें त्या यतीची पायपूजाच करावी "[1]

[1] सांभद्र-समग्र किर्लोस्कर ग्रंथ, अंक २ रा, पृ ४०१

यानंतर त्याचें दर्शन प्रेक्षकांना दुर्मिळ होतें. नाहीं म्हणायला आणखी एकदा रुक्मिणीच्या तुळशीपुजेच्या वेळीं सोंवळ्यानें व शेंडी झटकीत तो प्रेक्षकांना दर्शन देतो. म्हणजेच विदूषकाच्या पात्राला येथें अतिशय गौण स्थान आहे. मराठी नाटकांतून त्याचें पुढें संपूर्ण उच्चाटन होण्याची हीं पूर्वचिन्हें असावींत हा विदूषक सोडून दिला तर या नाटकातील सुभद्रेशिवाय सारी पात्रें विनोदाचा विषय होऊं शकतात. श्रीकृष्णाचें मिस्किल कपटनाटक, नारदाच्या कलागती, बलरामाच्या हडेलहप्पी भोळसटपणा, रुक्मिणीचा रुसवा व अर्जुनाचें प्रेमवेड या सर्व हास्यकारणांतून सहज सुंदर अशा विनोदाची निर्मिती होऊन शृंगार व अद्‌भुत रसाचा परिपोष झाला आहे. शृंगाररसाच्या मनोज्ञ छटा कृष्ण-रुक्मिणीच्या एकांतात अनुभवास येतात. यातील सारीं पात्रें सुभद्रेप्रमाणेंच समकालीन आहेत. त्यांच्या नावामागें पुराणाची सूत्र-स्वरूपी पार्श्वभूमि असेल तेवढीच. सुभद्रा व रुक्मिणी या नणंदाभावजयांतील नर्म विनोद, रुक्मिणीचा चेष्टेखोरपणा, सुभद्रेचा लटका रुसवा वगैरे गोष्टी पाहून त्या रेखा दैवी आहेत असें चुकूनसुद्धा लक्षात येत नाहीं. अशा प्रेमळ नणंदाभावजया तुमच्या आसपास तुम्हांला कुठेंहि आढळून येतील. त्याचप्रमाणें मोठ्या भावाचा योग्य तो मान ठेवणारा, पाठच्या बहिणीची चेष्टा करणारा व तिच्या सुखासाठीं एक कपटव्यूह रचणारें नव्हे तर एका कल्पक व व्यवहारचतुर माणसाची भूमिका घेऊन कृष्ण या नाटकात वावरताना दिसतो.

मुख्य कथानकाचा परिपोष करण्यासाठीं प्रस्तुत नाटकात एकहि उपकथानक नाहीं. त्या ऐवजीं नाटककारानें मूळ कथाभागात नसलेल्या अशा काहीं कल्पनांची योजना केली आहे. त्या म्हणजे, नारदमुनींची व अर्जुनाची भेट, गर्गमुनींचें श्रीकृष्णाला सहकार्य, सुभद्रेच्या मालेची व अर्जुनाच्या डोल्याची अदलाबदल व रुक्मिणीनें कृष्णाला दिलेला कानमंत्र, या होत. या छोट्या साधनांनें संबंध कथाभागाचा विकास साधून त्यांत काव्यमयता निर्माण केली आहे. ऐन लग्नमुहूर्ता-च्यावेळीं सुभद्रेला घटोत्कचानें पळविणें, अर्जुनानें यति म्हणून राजवाड्यात येऊन राहणें वगैरे सारखे प्रसंग नाटकातील अद्‌भुतरम्यता वाढविण्यास मदत करतात.

सौभद्र नाटक पहात असताना यातील सारीं पात्रें नाटकातील वातावरण कल्पनारम्य व त्याचबरोबर घरगुती करावयास मदत करतात. त्यांच्या तोंडीं घातलेली भाषा अशा वातावरणास पोषक होणारी आहे. खालीं दिलेले काहीं नमूने पहा:—

बलराम —बरें तुझी प्रकृति कशी आहे तें सांग आधीं !

सुभद्रा—मला काय होत आहे ! चांगली धडधाकट आहे . . . .[1]

[1] समग्र किर्लोस्कर ग्रंथ—पृष्ठ ४८२

रुक्मिणी—छे, छे, असं बोलूं नये. असलें मापण आम्हां बायकांना शोभत नाहीं.

सुभद्रा—परदुःख शीतल आहे ग वहिनी. आतां मी बोललें तर दुसऱ्याची वर्मे काढतां असें म्हणशील.[1]

कृष्ण—दादा,... ..आपणांला दुखविल्याबद्दल मला फार वाईट वाटतें. हें पहा, मी तुमचे पाय धरतो. (पाया पडतो).

बलराम—(आनंदानें आपल्याशीच) लबाडाला ही विद्या कमी उत्तम साधली आहे. (उघड) पुरे, पुरे, कृष्णा, आतां उठ. गेला वरें माझा राग.[2]

शृंगार व हास्य या दोन रसांचा अशा तऱ्हेनें परिपोष नायक-नायिका या दोन पात्रांच्या सहाय्यानें केला आहे. त्याच्यावर कुठल्याहि विशिष्ट काळाचें बंधन नाहीं. अर्जुनावर सुभद्रेचें प्रेम व त्यानें केलेलें वेपातर या दोन गोष्टी . कुठल्याहि कल्पित कथेच्या नायकनायिकेच्या जीवनात घडण्याऐवढ्या स्वाभाविक आहेत. त्यामुळेंच या नाटकाला एक उत्तम कल्पनारम्य सुखांतिका म्हणावें लागतें. सौभद्र नाटकाचें महत्त्व असें अनन्य साधारण आहे व त्यामुळेंच इतकी वर्षे होऊन गेलीं असूनहि सौभद्राविषयीं प्रेक्षकाची आस्था व प्रेम सुतराम् कमी झालेलें नाहीं.

सौभद्राप्रमाणेंच कोल्हटकरांचें 'मूकनायक' एक अत्यंत रमणीय अशी कल्पनारम्य सुखान्तिका आहे. 'मद्यपानाचे दुष्परिणाम दाखविणें' ही या नाटकाला कांहीं टीकाकारांनीं चिकटविलेल्या उपाधींत कांहींच अर्थ नाहीं. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकेच्या पद्धतीवर लिहिलेली ही एक काव्यमय सुखांतिका आहे. ड्राऊडनने केलेली सुखान्तिकेची खालील व्याख्या या नाटकाला बरोबर लागूं पडते.

"A delightful story conducted in some romantic region, gracious and gallant persons, thwarted or aided by the mirthful god, circumstance, and arriving at a fortune issue."[3]

नाटकातील विलक्षण अद्भुतरम्यतेची आपल्या मनावर एवढी मोहिनी पडते कीं त्यामुळें कथानकातील विस्कळीत मांडणीचा म्हणा किंवा दोषाचें आपल्याला विस्मरण होतें; आपण नाटकापासून मिळणाऱ्या अननुभूत सुखाचा आस्वाद घेण्यात रंगून जातो.

१. समग्र किर्लोस्कर ग्रंथ—पृ. ४९४.
२. समग्र किर्लोस्कर ग्रंथ—पृ. ४९८.
३. उतारा-नाटककार कोल्हटकर, पृ. १३.

सौभद्र नाटकातील वेषधारी अर्जुनाप्रमाणें या नाटकात विक्रात मूकयाचें सोंग घेऊन राजमहालात राहतो. त्याच तें धारिष्ट किंवा सेवक असूनही सरोजिनीशी त्यानें केलेली लगट या दोन्हीं गोष्टी अस्वाभाविक व अवास्तव वाटतात. पण सुखान्तिकेचें विश्व वास्तव जगापेक्षा वेगळें असतें. तेव्हां तिचें मूल्यमापन करताना नेहमींच्या जगातील काटेकोर व सखोल मूल्यविचारांना त्या जगात थारा नसतो. तसें जर केलें तर पारिजातकाच्या पाकळीप्रमाणें मनोरम पण नाजूक असणारी सुखान्तिकेमधील काव्यात्मकता व माधुरी कोमेजून गेल्याशिवाय रहाणार नाहीं.

कोल्हटकराची 'सरोजिनी' ही एक सौंदर्यशालिनी आहे. किंबहुना तिचें सौंदर्य या नाटकाचा आत्मा आहे. तिच्या त्या अलौकिक रूपसंपदेनें विक्रातासारखा पराक्रमी राजा तिचा सेवक झाला आहे विक्रात व सरोजिनी यांचे प्रवेश प्रणयाचें मुग्धमधुर रूप दाखवून प्रेक्षकांच्या आनंदसागराला भरती आणतात. 'अवचित गेलें किंकर करीं मीं" सारखीं या नाटकातील रसानुकूल पदें ऐकून प्रेक्षक नागासारखे डुलू लागतात शिवाय पदामुळें नाटकातील शृंगाररसाचा परिपोष होण्यास मदत झाली आहे. या नाटकातील स्त्री पुरुषाच्या तीन जोड्यामार्फत शृंगाररसाचा परिपोष केला आहे. त्या जोड्या म्हणजे, विक्रात–सरोजिनी, शरच्चंद्र–रोहिणी व प्रतोद–वैत्रिका या होय. विक्रात सरोजिनीच्या सर्वच प्रवेशातून काव्यमयता व शृंगार ओसडून जाताना दिसतात

नाटकातील सुखद प्रसंगाना उठाव देण्यासाठी विनोदाचा योग्य तो उपयोग करून घेण्यात आला आहे. या नाटकातील विनोद विक्रांताच्या मूर्खपणाच्या व केयूराच्या बहिरेपणाच्या सोंगातून, तसच विकटाच्या शारीरिक व्यंगातून निर्माण होतो. सुखान्तिकेला साजेसा हलका-फुलका विनोद या नाटकातील कल्पनारम्यतेंत भर घालण्यास मदत करतो. विकृत वेष, असंबद्ध भाषा, मारपीट (विकटाच्या टाळावर व पोटावर केयूर व प्रतोद चापट्या मारतात). वेषांतर, कोट्या इत्यादि हास्यकारणानीं तो विनोद साधलेला आहे.

'मूकनायका' मध्यें व शेक्सपियरच्या 'मधुयामिनीस्वप्ना' मध्यें बरेंच साम्य आहे. त्यातील स्वप्नाळू व कल्पनारम्य वातावरण मूकनायकाच्या वातावरणाशी मिळतेंजुळतें आहे. या नाटकातील 'लिस्यूस' मध्यें व मूकनायकातील विक्रात या दोन पात्रात बरेंच साम्य दिसून येते. लिस्यूस लढाई करून पराभूत वधूशी लग्न लावण्याला उतावीळ झाला आहे. मोठेपणा मिळाल्यावर शक्तीच्या तोऱ्यात तो घुमी बनत नाहीं उलट, त्याच्या मनाला मोठेपणा सर्वत्र दिसून येतो. विक्रात हा या पात्रा प्रमाणेंच सरोजिनीशीं लग्न करायला उतावीळ झाला आहे. मराठी पुरुष

म्हणून कुठल्याहि तऱ्हेनें कसलीहि भीति न वाळगतां त्याच्या हातून झालेल्या ज्या कृती दाखविल्या आहेत त्या प्रेक्षकांना हृद्य वाटल्याशिवाय राहात नाहीत.

'मूकनायक' नाटकांत कल्पनारम्य सुखान्तिकेला शोभतील अशा तऱ्हेचें काव्यमय, रसानुकूल, विनोदयुक्त व लालित्यानें नटलेले मार्मिक संवाद प्रेक्षकांना मिळणाऱ्या आनंदात अधिक भर घालणारे आहेत.

गेल्या पन्नाससाठ वर्षांत या कल्पनारम्य सुखान्तिकेचे मराठी रंगभूमीवर अनेक प्रयोग झाले आहेत. नाट्यगुण व यश या दोन बाबतींत या नाटकाची बरोबरी सौभद्र व मानापमान यांच्यासेरीज कुठलेंही नाटक करूं शकणार नाहीं असें म्हटलें तर अतिशयोक्तीचा दोष पदरीं यावयाचा नाहीं, इतकी या नाटकाची गोडी अवीट आहे. मूकनायकानें रंगभूमीचें एक अपूर्व सुंदर स्वरूप लोकांपुढें ठेवून त्यांतील सौंदर्यानें, कल्पनारम्यत्वानें व संगीतानें मराठी रंगभूमीला अभूतपूर्व शोभा आणली. मूकनायकांतील सारें काव्य त्यांतील पदांतून ओसंडून जातें. त्यांतील अनेक रसांच्या संमिश्र व सौम्य अवस्था नाटकाच्या प्रारंभापासून तो अखेरपर्यंत ठिकठिकाणीं प्रतीत होतात. या हृद्ग्रत भावनांना अनुरूप असें यांतील संगीताचें स्वरूप आहे.

स्वभावप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Manners) :—

सुखांतिकेपासून होणारा आनंद एकाच प्रकारचा नसतो. आतांपर्यंत ज्या कल्पनारम्य प्रकाराची आपण चर्चा केली, त्या प्रकारातील कल्पनारम्यतेतून हा आनंद जसा निर्माण होतो, तसाच कधीं तो एखादी व्यक्ति किंवा संस्कार यांच्या ठिकाणीं असलेल्या स्वभावधर्मांच्या विसंगतीतूनहि निर्माण होतो हा आनंद कधीं काव्यमय असतो तर कधीं त्याचें स्वरूप बुद्धिजन्य असतें. स्वभावनिष्ठ सुखान्तिका, व्यक्ति किंवा समाज यांच्या व्यंगावर आधारलेली असते. या व्यक्तींच्या ठिकाणीं असणारे स्वभावजन्य दोष हे जरी त्यांचेच असले तरी त्यावरोबरच त्यांना वैश्विक्य (Universal) स्वरूपहि असतें. व त्यामुळेंच अशा सुखान्तिकेंत रंगविलेल्या पात्रांचें स्वभावचित्रण अतिशय आल्हादक असतें.

स्वभावप्रधान सुखान्तिकेंत व्यक्तिदर्शनाला बराच वाव असतो. यांतील प्रत्येक व्यक्ति आपापल्या भाग्याचें नियंत्रण करणारी असते. मनुष्य आपल्या अंगचीं व्यंगें दूर करील तर तो आपल्या जीवनामध्यें आनंद व प्रसन्नता निर्माण करूं शकेल हें अशा प्रकारच्या सुखान्तिकेंत दाखविलेलें असते. शोकांतिका ही एका माणसाची असू शकते. पण स्वभावप्रधान सुखान्तिका ही सामुदायिक असतें. किंबहुना त्यामध्यें आलेल्या सर्व व्यक्ती जर एके ठिकाणीं आल्या नाहींत तर ती सुखान्तिका होऊंहि शकणार नाहीं. या दृष्टीनें संशयकल्लोळाकडे पाहिलें की

आपल्याला असें आढळून येतें कीं, या नाटकातील फाल्गुनराव, कृत्तिका, अश्विनशेट, रेवती, भादव्या हीं सारीं पात्रें झुडीनें पुढें येतात. वा. ल. कुलकर्णींनी म्हटल्याप्रमाणें 'सुभान्तिकेतील पात्रें हीं एकमेकापासून वेगळीं राहू शकत नाहींत.'' या त्यांच्या दृष्टिकोनातून आपण 'संशयकल्लोळ' आता तपासून पाहू या

'संशयकल्लोळ' हें नाटक फाल्गुनरावाच्या संशयी स्वभावाच्या भोंवतीं फिरतें आहे. तथापि फाल्गुनराव हा एकटा दुकटा त्या नाटकात काहीही करू शकणार नाहीं. यासाठींच तो स्वत बरोबर आश्विनशेट, कृत्तिका वगैरे सर्व पात्रें घेऊन नाटकात सचार करताना दिसतो.

अस्थानीं आणि अकारण संशय हें फाल्गुनराव, कृत्तिका, रेवती आणि आश्विनशेट याच्या अंतर्यामातील व्यग आहे. या व्यगाचा अतिरेक होण्यास त्याची तीच कारणीभूत झालीं आहेत. माणूस मूर्खपणा करू लागला कीं त्याचें जगात हसू होतें या न्यायानें फाल्गुनरावाचें व इतर सर्व पात्राचें हसू झालें आहे. हा मूर्खपणा त्याच्या हातून जेव्हा जेव्हा घडतो, त्याठिकाणीं विनोदी घटना व प्रसग निर्माण झाले आहेत. ह्या त्याच्या संशयीवृत्तीमुळें त्याना होणाऱ्या वेदना किंवा त्रास यांचीं कीव कोणालाच येत नाहीं. उलट प्रेक्षकाना हसू मात्र येतें. संशयकल्लोळाचा परिणाम हास्यकल्लोळात होणार याची जाणीव मात्र या पात्राना असतें. संशयीवृत्ती माणसाच्या मनात असणें ही त्याच्या मनाची विकृति आहे. हें तत्त्व शेक्सपिअरनें 'ऑथेलो' व 'विंटर्स टेल' या आपल्या दोन नाटकात विचारात घेतलें आहे. परतु त्या ठिकाणीं दोन सत्वस्थ नायिकाचें दु ख पाहून प्रेक्षकाच्या डोळ्यात अश्रू उभे राहतात. पण संशयकल्लोळामध्यें जशास तसा नायिकाकडून तोडीस तोड मिळाल्यामुळें हास्यासेरीज येथें दुसरें पर्यवसान उरत नाहीं. विषय व विकार एकच असूनहि विकास भिन्नतेमुळें नाट्यामध्यें वेगवेगळ्या रसाचा परिपोष झाला आहे. एकच धडा शेक्सपिअरनें शोकान्त्या सहाय्यानें तर देवलानीं हास्याच्या सहाय्यानें चितरिला आहे. म्हणूनच 'संशयकल्लोळ' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत हरि नारायण आपटे म्हणतात.

"ऑथेलो व 'लिऑन्टिज' याच्या संशयग्रस्ततेनें 'अरेरे!' असा उद्गार निघतो तर फाल्गुनरावाच्या संशयग्रस्ततेनें 'भली झाली गुलामाची' असे उद्गार निघतात, हा अनुभव कोणास नाहीं?"[१]

या नाटकातील फाल्गुनरावाच्या भोंवतालची सारी मडळीं जर त्याच्यासारखी नसतीं व त्यानीं जर सशोलतेनें विचार केला असता तर 'संशयकल्लोळा'ची शोकांतिका झाली असती पण तसें घडत नाहीं ही सारी पात्रें वरवरचा विचार

१ सत्यकथा, फेब्रुवारी १९५८

करणारी उथळ पात्रें आहेत त्याच्या मूर्खपणामुळे त्याच्या हातून विसगत कृती घडतात. त्या कृतींतून त्याच्या स्वभावातील 'मत्सर' भावनेचे बारकावे प्रेक्षकांच्या लक्षात येतात व नाट्यगृहात हास्याचे पूर वाहू लागतात. एक मात्र गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे की, 'सशयकल्लोळ' या नाटकाची मूळ कल्पना जरी मोलिएरच्या प्रहसनावरून घेतली आहे तरी त्याचा फाल्गुनराव हा सपूर्णतया एतद्देशीय वाटतो. तथापि त्याच्या स्वभावात असलेला सशय हा विकार कोणत्याहि काळात व कोठल्याहि देशात आढळून येण्यासारखा आहे. मराठी नाटकामध्ये ज्या काही थोड्या अविस्मरणीय अशा विनोदी व्यक्तिरेखा आहेत त्यात फाल्गुनरावाला फार वरचे स्थान आहे. सशय हा विकार वाईट आहे याची कल्पना फाल्गुनरावाला नाही आणि म्हणूनच नेणिवेच्या भाबडेपणातूनच या नाटकातील सर्व विनोद निर्माण होतो. पण कधीं कधीं स्वभावनिष्ठ सुखान्तिकेत, स्वत च्या स्वभावातील एखाद्या विविक्षित दोषाची कल्पना असूनहि त्यातून बाहेर पडणे, त्या त्या पात्राला कठीण भासतें. अशा वेळीं त्यातून सुटण्याची जी जाणीवयुक्त धडपड चाल्लेली असते त्याबद्दल प्रेक्षकांना हसूहि येतें पण त्या बरोबरच त्याच्या मनात त्या विविक्षित पात्रा विषयीं सहानुभूतीहि निर्माण होतें. 'तुझें आहे तुजपाशीं' या पु ल. देशपाड्यांच्या नाटकातील पोफळे गुरुजींचे स्वभावचित्रण अशा प्रकारचें झालें आहे माणूस मोठेपणाच्या किंवा प्रसिद्धीच्या मोहपाशात कसा अडकला जातो व त्यातून सुटण्याची त्यानें कितीही धडपड केली तरी त्याचे पाय उत्तरोत्तर प्रसिद्धीच्या जाळ्यात कसे अडकले जातात हें सत्य ह्या नाटकात पोफळे गुरुजींना रगवून पु. ल. देशपाडेनीं, दाखविलें आहे. देशपाड्यांनीं दर्शविलेल्या मनुष्यस्वभावाच्या या विशिष्ट विसगती वरील उपरोधाला एक प्रकारचें वजन आहे. 'पेडगावच्या शहाण्या' मधील वेडा सुद्धा वेड्याच्या इस्पितळात जातो, म्हणूनच त्या चित्रणाला वजन आलें आहे. 'तुझें आहे तुजपाशीं' यातील पोफळे गुरुजींना जर बदललेलें दाखविलें असतें तर या नाटकाची शोकान्तिकाच झाली असती

अशा रीतीनें स्वभावप्रधान सुखान्तिकेंतील उपरोधातून हास्यनिर्मिती होत असतें. त्यामुळे प्रेक्षक हसतात परतु हसताना अशा प्रकारची एखादी विसगती स्वत च्याहि स्वभावात आहे किंवा काय हें तपासून पाहू लागतात. मनुष्यस्वभावातील अनत दोषावर आतापर्यंत मोलिएर, शेक्सपिअर, शेरिडन, इब्सेन यासारख्या पाश्चात्य नाटककारानीं तसेंच कोल्हटकर, गडकरी, अत्रे, वरेरकर इत्यादि मराठी नाटककारानीं अशा स्वभावप्रधान सुखात्तिका लिहिल्या आहेत व त्याच्या सहाय्यानें दोषदिग्दर्शन व दोषनिर्मूलन करण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न केला आहे.

---

१ संशयकल्लोळ. प्रस्तावना पृ ६

प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका

मनुष्य स्वभावातील मूर्खपणामुळें माणसाच्या जीवनांत एखादा पेंचप्रसंग निर्माण होतो. ही घटना विनोदी असते व त्यामुळें प्रेक्षकांना हसूं येतें. या पेंचप्रसंगाच्या निर्मितीला शोकान्तिकेंतील 'नियति' कारणीभूत नसते त्यामुळें प्रेक्षकांच्या मनांत सहानुभूतिशून्य हास्य निर्माण होतें. तसेंच 'आपण असा मूर्खपणा कधींहि करणार नाहीं' ही अहंकारी भावना या हास्याच्या मागें असते. हा पेंचप्रसंग नेहमीच मूर्खपणामुळें निर्माण होतो असें नाहीं. क्वचित् प्रसंगीं, दुबळेपणा भेकडपणा, भोळसटपणा, फटकळपणा, भोंदखोरपणा या मानसिक दोषांतूनहि तो निर्माण होऊं शकतो. मराठी सुखान्तिकांपैकीं बऱ्याचशा महसनात्मक सुखांतिकांना प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका म्हणतां येईल.

गडकऱ्यांचें भावबंधन हें नाटक अशीच एक प्रसंगनिष्ठ किंवा प्रसंगप्रधान सुखान्तिका असून ती तीनसाखी आहे. याचा अर्थ असा कीं या सुखान्तिकेंत जो पेंचप्रसंग व संघर्ष निर्माण झाला आहे त्याला यांतील तीन पात्रांचे स्वभावगुण कारणीभूत झाले आहेत. ते पुढीलप्रमाणें सांगतां येतील. (१) धुंडिराजाचा भाबडा स्वभाव. (२) लतिकेचा फटकळ स्वभाव. (३) घनश्यामाचा स्वाभिमानी स्वभाव.

या स्वभाववैशिष्ट्यामुळें धुंडिराज, रेल्वे प्लॅटफॉर्मवर घनश्यामच्या कागदावर सही करून देतो. मालतीला मागणी घालायला गेलेल्या घनश्यामाला "जा, मालतीच्या लग्नाच्यावेळीं तुम्हाला हजर राहावें लागेल तें नवरदेव म्हणून नव्हे तर लग्नाच्या सामानाची यादी करण्यासाठीं,"[१] असें फटकळपणें बोलून लतिकेनें दुखविलेलें असतें. तसेंच वादविवादाच्या भरात, "माझा प्राण जात असला, तुमचा जात असला तरी पुन्हा मला आपलें तोंड दाखवूं नका" असें लतिकेनें फटकळपणें प्रभाकरला सांगितलेलें असतें. स्वतःच्या अपमानानें डंवचला गेलेला घनश्याम महेश्वराला हाताशीं धरून नाटकामध्यें पेंचप्रसंग निर्माण होतो. या तीन कारणांतून कथावस्तूला गति मिळूं लागते. प्रभाकर व महेश्वर हे दोघे अनुक्रमें कानडी पंडिताच्या वेषांत व गवयाच्या वेषात धनेश्वरांकडे येऊन राहतात आणि रहस्यमयता व गुंतागुंत वाढूं लागते.

अशा रीतीनें सुखान्तिकेचे तीन घटक, या तीनें व्यक्तींच्या द्वारा निर्माण होऊन त्यांतूनच मुख्य पेंचप्रसंगाची उकल करण्याचे मार्ग सांपडतात. कारण धुंडिराजाची सही ही बनावट कागदावर घेतलेली असते, हें रहस्य अनुक्रमें कानडी

१. भावबंधन...पृष्ठ ३२.

पहात असतांना मनमोकळ्या हास्याचे जे स्फोट प्रेक्षकवृंदामधून एकसारखे उठत असतात त्यांतच त्याचें निर्मळ स्वरूप उत्तम रीतीनें प्रगट होत असतें. विनोद हें सामाजिक टीकेचें एक प्रभावी पण मनोहर साधन आहे, हें या नाटकामध्ये मला सिद्ध करावयाचें होतें.[१]

या नाटकाचें परीक्षण करतांना अत्र्यांनीं आपल्या उद्देशासंबंधीं केलेले हें स्पष्टीकरण सार्थ आहे असा आपल्याला अनुभव येतो. या नाटकांतील सान्या पात्रांना कोणता ना कोणता तरी छंद आहे. रावबहादुर शेपाद्रींना नमस्कार घालण्याचा, सिद्धेश्वराला वृत्तपत्रीय ज्योतिषाचा, भद्रायुला काव्याचा, शंतनूला शिकारीचा, त्रिपुरीला सिनेमाचा व शोभनेला प्रेमाचा असे छंद असतात व त्यांतूनच या सुखान्तिकेंत हास्यरस उचंबळून येतो. ॲरिस्टॉटल्च्या म्हणण्याप्रमाणें या नाटकांतील सारींच पात्रें कनिष्ठ प्रतीचीं आहेत. त्यांच्या स्वभावांतील छांदिष्टपणामुळें नाटकांत कांहीं विनोदी घटना निर्माण झाल्या आहेत. शोभेवर शंतनु व भद्रायु या दोघांचें प्रेम असतें. तथापि भद्रायुच्या काव्यानें भारावून गेलेली शोभा मात्र भद्रायुला आपला आदर्श मानतें. शेवटीं भद्रायुचें पितळ उघडें पडतें व शंतनूचा ती स्विकार करते, हें मध्यवर्ति कथानक असून त्याला त्रिपुरी व मल्लिनाथ या उपकथानकाची जोड दिली आहे. रावबहादुर शेपाद्री हें स्वभावचित्रण करतांना अत्र्यांनीं एका विशिष्ट संस्थानिकाचें विडंबन केलें आहे असें कांहीं टीकाकारांचें म्हणणें आहे. परंतु रावबहादुरांचा हा छांदिष्टपणा किंवा इतर पात्रांचा नादिष्टपणा हा तात्कालिक नसून समाजामध्यें केव्हांहि व कुठेंही पहावयास मिळतो-इतकेंच नव्हे तर नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकांच्या ठिकाणींही असा एखादा जो छांदिष्टपणा असतो त्याकडे पाहून जणू काय अत्र्यांचीं पात्रें त्यांना उद्देशून म्हणतात,

"आमचे व तुमचे तोंडवळे एकच आहेत. तुम्हीं आम्हांला हंसता पण तुमच्याहि स्वभावांत तेंच आहे हें लक्षांत ठेवा."

या नाटकांतील शंतनू हा 'प्रेमशोधनां'तील 'तडाग' व पुण्यप्रभावांतील कंकण यांच्याच वळणाचा आहे. तसाच सिद्धेश्वर हा खडान् खडा भविष्य सांगणाऱ्या खाडिलकरांच्या 'स्वयंवरां'तील दिनेश्वर ज्योतिषाच्या परंपरेतला आहे. भद्रायु या पात्रातर्फे केलेलें कवीचें विडंबन अनन्यसाधारण उतरलें आहे. व तीच गोष्ट थोड्याफार अर्थानें सर्वच पात्रांच्या बाबतींत खरी आहे.

या नाटकांतील प्रत्येक पात्रांचा परामर्श घेतांना त्यांच्यातील विक्षिप्तपणा आपणाला जाणवतो. हीं पात्रें विक्षिप्त आहेत असें आपल्याला वाटण्याचें कारण म्हणजे त्यांच्यांत व आपल्यांत थोडेंसें वेगळेपण असलेलें आपल्या लक्षांत येतें. परन्तु

१. साष्टांग नमस्कार--प्रस्तावना.

या त्यांच्या वेगळेपणाबद्दल आपल्या मनांत त्यांच्याविषयीं क्रोधभावना किंवा तिटकारा निर्माण होत नाहीं. सिद्धेश्वराचा ज्योतिषाचा छंद पाहून किंवा रावबहादुरांचें साष्टांग नमस्कारांचें वेड पाहून अथवा हातनूचा शिकारीचा ध्यास लक्षांत घेऊन आपल्याला असें वाटतें कीं स्वाभाविक प्रवृत्तीपासून हीं माणसें जीं वेगळ्या वळणावर गेलीं आहेत, (Deviation from Normal) तीं पुन्हां रुळलेल्या मार्गावर यावीत. कारण तीं आपल्याचपैकीं आहेत. त्यांच्यावर आपण रागावतां कामा नये. याच दृष्टिकोनांतून आपण 'भटाला दिली ओसरी' यांतील सर्व पात्रांकडे पहातो. गंगाधर गाडगीळांच्या 'वेड्याच्या चौकोन' मधली पात्रें म्हणूनच आपल्याला जवळचीं वाटतात. रुळलेल्या मार्गावरून त्यांची फक्त मार्गच्युति (Deviation from Normal,) झालेली असते. त्याच्याबद्दल आपल्याला रागहि येत नाहीं. किंवा करुणाहि वाटत नाहीं. त्यांना आपण ओळखतो व आपल्याला हंसूं येतें.

आचार्य अत्र्यांनीं अशा या विडंबनात्मक प्रहसनांची माधवराव जोश्यांनीं सुरू केलेली परंपरा अतिशय समृद्ध केली. कांहीं बाबतींत माधवरावांच्या व त्यांच्या विडंबनांत साम्य दिसतें. असें जरी असलें तरी माधवरावांची पिंडप्रकृति व विनोदाची बैठक ही वेगळ्या प्रकारची आहे. त्यांच्या विडंबनाचें स्वरूप जळजळीत बोचक व मर्मभेदक आहे, असें त्यांच्या 'म्युनिसिपालिटी', 'उधार-उसनवार', वगैरेसारख्या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेकडे पाहून म्हणावें लागतें. पण अत्र्यांचें विडंबन हें शुद्ध आहे व त्यामुळें त्यातून निर्माण होणारा विनोद प्रसन्न असून या सुखान्तिकाचा परिणाम आनंदमय होतो. आणि म्हणूनच मोलिएरचा महाराष्ट्रीय अवतार ही पदवी अत्र्यांना देणें जास्त योग्य वाटतें.

अत्र्यांच्या कल्पनाशक्तीची कमाल मर्यादा या नाटकात आपल्या ध्यानांत येते. खटकेबाज पण सहजस्वरुपाचें संवादानें पात्रांच्या प्रवृत्तींतील विसंगति कुशलतेनें रेखाटल्यामुळेंच या त्यांच्या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेला कमालीची लोकप्रियता मिळाली.

मिश्र सुखान्तिका (Tragi-Comedy)

हंसविणारें किंवा आनंदपर्यवसायी असणारें नाटक म्हणजे सुखान्तिका अशी व्याख्या करून आंतापर्यंत तिच्या व्याप्तिसंबंधीं एक प्रकारची मर्यादा घालण्याचा प्रयत्न केला आहे. नाटक हें संसाराचें चित्र असतें. त्यामुळें संसारांत येणारी तीव्र अगर छोटीं सुखदुःखें नाटकांतहि येणें अपरिहार्य असतें. तीव्र दुःखाचें चित्रण क्वचित्प्रसंगीं सुखान्तिकेंतहि होऊं शकतें. शेक्सपिअरच्या...'मर्चंट ऑफ व्हेनिस' सारख्या नाटकाचा शेवट जरी सुखान्त झालेला असला तरी त्यात सौम्य स्वरूपाचें जें दुःखकारण आपण अनुभविलेलें असतें, त्याचा परिणाम

पद्मिताचें आणि गवयाचें वेषांतर केलेले प्रभाकर व महेश्वर हे दोषे शोधून काढतात व नाटकाचा शेवट सुखान्त होण्यास मदत करतात.

असें म्हणण्यात येतें की सुखान्तिकेच्या कथानकात सर्वत्र आनंद खेळला पाहिजे. या नाटकात काहीं गंभीर भाग असला तरी एकंदर नाटकाचा रोख हास्यरसाकडेच आहे. फ्रेंच टीकाकार ज्या प्रसंगाला Mote de Situation असें म्हणतात तसें काहीं विनोदी प्रसंग या नाटकात आहेत. पहिल्या अंकात मालतीला मागणी घालण्यासाठीं घनश्याम धुंडिराजाकडे येतो. पण तो बोलभाड म्हातारा त्याला एक शब्दहि बोलायला अवसर देत नाहीं येथें धुंडिराजाचा भावडा स्वभाव व घनश्यामाची असह्यता यातून सुंदर प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे. पहिल्या अंकातील पाचव्या प्रवेशात, मराठीची सारी पाचकळ पुस्तकें बंद करून आपल्या *मुलींना सक्तीनें कानडी, गुजराथी वगैरें भाषा शिकविण्याचा घनेश्वर निश्चय करतो* येथें स्वभावनिष्ठ विनोदाचें एक आल्हादक उदाहरण पहायला मिळतें व त्या स्वभावातून विनोदी प्रसंगाचीहि निर्मिती होते दुसऱ्या अंकातील घटेश्वर व इटुनिटु ह्याचा प्रवेश कोट्या आणि कल्पनानिष्ठ विनोदानें बहरून येतो.[1] या ठिकाणीं स्वाभाविक विनोदाची काहीं स्थळें आढळून येतात इतरत्र शाब्दिक कोट्यांची नुसती आतषबाजी दिसते

या नाटकातील महेश्वर हें पात्र काहींसें विदूषकी वळणाचें आहे. त्याच्या चाल चलणुकीमध्यें भरपूर प्रमाणात विक्षिप्तति आहे त्याची निरर्थक बडबड व थाल्टून पाल्टून इदुबिंदुशीं केलेली लगट पाहिली कीं, राजवाड्यातील दासींबरोबर पोरकटपणें चेष्टामस्करी करणारा संस्कृत नाटकातला विदूषक डोळ्यासमोर उभा राहातो महेश्वराचा व प्रभाकराचा वेषपालट शब्दावर व कल्पनेवर आधारलेला कोटियुक्त विनोद, पसवापसवी, रहस्यमयता, घोंगडभिंगा, दुबळ्या मनोवृत्ती आणि परिस्थिति आणि मानव *यांच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया या हास्यकारणातून नाटकातील विनोद* निर्माण झाला आहे

अशा रीतीनें प्रथम सांगितल्याप्रमाणें भावबंधन नाटकांतील तीन प्रमुख पात्रांच्या स्वभावातील दोषातून जो एक पेंचप्रसंग निर्माण झाला त्याची उकल करून नाटकाचा शेवट सुखान्त करण्यासाठीं गडकऱ्यांनी वेगवेगळीं हास्यकें वापरलीं पेंचप्रसंग, त्यातील विनोदी घटना व त्यामधून स्फुरणारा विनोद या सर्वांवरून प्रेक्षकांना विशुद्ध आनंदाचा लाभ होतो.

मराठी नाट्यसृष्टीत काहीं उल्लेखनीय प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका आहेत. त्यात कै. माधवराव जोशी यांचे 'उधार उसनवार', आचार्य अत्रे यांचें 'पराचा

[1] अंक पहिला, प्रवेश दुसरा पृ २६ व २९.

कावळा ' व ' लग्नाची बेडी ', पु. ल. देशपांडे यांचें ' अमलदार ', बाळ कोल्हटकर यांचें ' मुंबईची माणसं ' इत्यादि सुखान्तिका प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिकेचे उत्तम नमूने म्हणावे लागतील.

प्रहसनात्मक सुखान्तिका (Farcical Comedy):—

व्यक्तिगत व्यंगें, दुष्ट खोडी आणि लकनी याची कुचेष्टा करण्याची जी एक प्रथा समत झाली आहे तिच्यातून प्रहसनात्मक सुखान्तिका पुढे आली. अशा प्रकारांत मानवी स्वभावातील विसंगति व मनुष्याचें वेगवेगळें अतिरिक्त छंद त्याची टर उडविलेली असते. दोषदर्शनाबरोबर दोषनिर्मूलनाचा उद्देश त्यातून साध्य झाला तर बरेंच असतें. या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेंत असंबद्धतापूर्ण किंवा अपूर्वतादर्शक स्वभाव व प्रसंग रगविलेले असतात. माणसानें कसें वागावें या सबंधीं प्रत्येक समाजानें काहीं नियम घालून दिलेले असतात. त्यावेळीं एखाद्याचें नियमबाह्य वर्तन होतें व त्यावेळीं दुसऱ्याना हंसू येणें स्वाभाविक असतें. व त्यातून प्रहसनात्मक सुखान्तिकेला (विडंबनात्मक सुखान्तिकेला) उत्तम विषय मिळतो व ती मानवी स्वभावांतील प्रवृत्तीचें विडंबन करतें. हें विडंबन व्यंगचित्रात्मक असतें. ते जोपर्यन्त फक्त प्रवृत्तीचें असतें तोपर्यन्त निरागस व निर्मल हास्याची उत्पत्ति होते. आचार्य अत्र्यांच्या प्रहसानात्मक सुखान्तिका या वर्गांत पडतात. प्रहसनातील हास्य हें एकभावसूचक नसतें. त्यामुळें या नाटकातील वेगवेगळ्या प्रकारची हास्यकें एकमेकाला पूरक होतात व प्रेक्षकाचा रसभग होत नाहीं. या नाटकातील कुठल्याहि एका पात्रावर नाटकाचें महत्त्व अवलंबून नसून सर्वच पात्राना बहुधा सारखेंच महत्त्व असतें.

आचार्य अत्र्यांचें ' साष्टाग नमस्कार ' ही एक उत्कृष्ट प्रहसनात्मक सुखान्तिका आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेंत आचार्य अत्रे यानीं हें नाटक लिहिण्यासबंधींची आपली भूमिका स्पष्ट केली आहे.

त्या छादिष्टपणाचें आणि नादिष्टपणाच विनोदी चित्रण मीं या नाटकात करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे तो छादिष्टपणा, आणि तो नादिष्टपणा अजूनहि या ना त्या रूपानें समाजाच्या रोज दृष्टीस पडणारा आहे. ' साष्टाग नमस्कारांतल्या ' अनेक पात्रांचे तोंडवळे समाजाच्या नेहमींच्याच ओळखीचे आहेत आणि त्यांच्या तोंडातून बाहेर पडणारी वाक्यें समाजानें नेहमीं कुठे ना कुठतरी ऐकल्यासारखीच वाटतात. आरंभीं आरभीं या नाटकातील विनोद हा वैयक्तिक आहे, असा काहीं टीकाकारानीं आक्षेप घेतला तथापि इतक्या वर्षांनतरहि या नाटकातल्या विनोदाचें सामर्थ्य ज्या अर्थी कमी झालेलें नाहीं त्या अर्थी त्या विनोदाचें स्वरूप मलिन आणि प्रासंगिक नव्हतें ही गोष्ट आता उघड झालेली आहे. उलट हें नाटक

आपल्या मनावर सारखा टिकून राहतो. याच अर्थानें 'शारदा', 'पुण्यप्रभाव', 'सत्वपरीक्षा', सन्यासाचा संसार' इत्यादि नाटकें पहाणाऱ्या प्रेक्षकाच्या मनावरील परिणामासंबंधीं आपणास विचार करावा लागतो. अशा प्रकारच्या नाटकाला मिश्र सुखात्तिका (Tragi-Comedy) असें म्हणतात. कारण नाटक सुखान्त होऊनहि प्रेक्षकाच्या मनावर घरीं परत जाताना रेंगाळणारा परिणाम सुखदु:ख मिश्रित असतो. म्हणूनच एखाद्या नाटकाचा केवळ शेवट गोड झाला म्हणून तिला सुखान्तिका म्हणावयाची असें धरून चालणार नाहीं. 'ट्रॅजि-कॉमेडी' सारख्या सुखात्तिकेंत जें हास्य असतें त्याचें स्वरूप थोडेसें भिन्न असतें. नाटकातील पात्राना जे अग्निदिव्य करावें लागतें त्यात त्याची जी अप्रतिष्ठा होते त्याबद्दल प्रेक्षकाच्या मनात त्या त्या पात्राबद्दल सहानुभूति निर्माण होते. व म्हणूनच अशा सुखान्तिकेंतील हास्य हें सहानुभूतीमय असतें. या सुखात्तिकेंतील मुख्य पात्राना जो मनस्ताप किंवा अप्रतिष्ठा सहन करावी लागते व त्या संदर्भात त्याची जी कसोटी होते त्यावरून अशा नाट्यप्रकारातील, पात्रें ही केवळ कनिष्ट प्रतीचींच नसून उदात्तहि असतात असें मान्य करावें लागतें. देवलांच्या शारदेंत परिस्थितीशीं झालेल्या संघर्षांतून शारदेचें जें चित्रण पहावयास मिळतें तें किंवा खाडिलकराच्या रुक्मिणीवर ओढवलेल्या कठिण प्रसंगातून तिच्या स्वभावातील जें वैशिष्ट्य, प्रेक्षकाना आढळून येतें व अनुभवण्यास मिळतें त्यावरून सुखान्तिकेंतहि उदात्त पात्रें येऊं शकतात असें म्हणणें भाग पडतें

वरील संकेताप्रमाणे खाडिलकराच्या 'सत्वपरीक्षा' या नाटकाचा विचार केल्यास अनेक महत्वाचे मुद्दे ध्यानामध्यें येतात—या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत खाडिलकरानी म्हटलें आहे कीं, 'इतराना घडा घालून देण्याची जबाबदारी ज्याच्यावर आहे त्याना प्रतिज्ञापालनाचें सत्यव्रत का व कसें पाळावें लागतें या प्रश्नाचें उत्तर या नाटकात दिलें आहे.' या त्यांच्या म्हणण्याच्या अनुरोधानें कथानकाकडे पाहताना असें आढळून येतें कीं, भावनेच्या भरात हरिश्चंद्रानें विश्वामित्राला जें वचन दिलेलें असतें त्याची भरपाई करण्याकरीता त्यानें आपली पत्नी व पुत्र यांच्यासह आपजीव तोंड दिलें आहे. प्रतिज्ञेच्या शब्दपालनाकरीता त्या हालअपेष्टा सहन कराव्या लागतात त्या पाहिल्यानतर नाटकाचा शेवट गोड झालेला असला तरी मुद्दा त्या विसरू शकत नाहींत. हरिश्चंद्र राजानें विश्वामित्राला स्वप्नात दिलेल्या वचनाचें जें चरित्र आपल्याला डोळ्यासमोर आहे त्यापेक्षा थोडेसें भिन्न व वैदिक वाङ्मयाच्या आश्रयानें निर्माण केलेलें हें कथानक रगविण्यात खाडिलकरानीं औचित्य दाखविलें आहे, त्यामागें फार मोठा हेतुहि आहे. कोल्हटकरांनी आपल्या सामाजिक सिद्धान्ताचें, कल्पनारम्य नाटकातून सूचन केलें. खाडिलकराना सामाजिक प्रश्नांपेक्षा राजकीय प्रश्न अधिक आकर्षक वाटत असत आणि म्हणूनच

त्यांनीं नाटकाच्या माध्यमांतून आपल्या राजकीय तत्वप्रणाली प्रेक्षकांपुढें मांडल्या. कोल्हटकर हे सौंदर्याचे उपासक होते तर खाडिलकर हे सामर्थ्याचे उपासक होते. गडकऱ्यांना रम्यतेचें आकर्षण होतें तर खाडिलकराना भव्यतेचें, दिव्यतेचें होतें. त्यामुळें त्याच्या नाटकातील बहुतेक सर्व व्यक्तिरेखा भव्य व उदात्त झालेल्या आहेत. शारीरिक सामर्थ्यापेक्षां मानसिक सामर्थ्य दर्शविण्याकडे त्यांचा अधिक कल होता. आणि म्हणूनच ज्या पौराणिक ग्रंथांच्या आधारें त्यानीं आपल्या नाटकातील पात्रें निवडलीं त्या पात्रापेक्षां खाडिलकरानीं आपल्या नाटकातून त्यांना वेगळें व प्रत्ययकारी स्वरूप दिलें आहे. त्यामुळेंच त्याचा सवतीमत्सरातला राम हा उत्तररामचरित्रांतील रामापेक्षां वेगळा भासतो. त्याची सावित्री, द्रौपदी, मेनका, रामशास्त्री, या सर्व पात्रांच्या बाबतींत आपणाला तसेंच म्हणावें लागतें. किंबहुना खाडिलकरानीं समाजसापेक्ष व्यक्तिचित्रें रंगविलीं असें म्हणणेंच अधिक युक्त ठरतें.

'सत्वपरीक्षा' या सुसान्तिकेंत प्रतिष्ठितांच्या करारीबाण्याचा आधारस्तंभ जर कांहीं कारणास्तव नष्ट झाला तर समाज अप्रतिष्ठित कसा होतो हें दाखवून प्रेक्षकाच्या मनात तिरस्काराची भावना निर्माण केली आहे व त्यातून हास्य निर्माण होतें. म्हणजेच सत्वपरीक्षेंतील हास्य हें प्रेक्षकांच्या मनातील चिडीतून उत्पन्न होतें. अप्रतिष्ठित समाजाचें चित्रण करताना निर्माण केलेलीं, दिवाळखोर रत्नाल, नटवी दासी सुवर्णा, खोटें जमाखर्च लिहिणारा चित्रगुप्त, स्वार्थ साधण्याकरिता वाटेल ते करणारा दलाल बचमट हीं व्यंगचित्रात्मक कनिष्ठ दर्जाचीं पात्रें सत्वपरीक्षेमध्यें आहेत. या पात्राच्या स्वभावातील लघुता व क्षुद्रता याचें प्रेक्षकाना हसू येतें. परंतु त्याबरोबरच त्याच्या-विषयीची घृणा व तिरस्कार या दोन भावनाहि त्याच्या ठिकाणीं उत्पन्न होतात. प्रेक्षक पौराणिक काल विसरून जातात व हरिश्चंद्राच्या जीवनाचा हा आलेख म्हणजे समकालीन जीवनाचा आलेखच आहे असें त्याना वाटूं लागतें. तिसऱ्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशात किंवा चौथ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात प्रस्तुत नाटकातील विनोदाची उदाहरणें व त्यातून गौण विनोदी पात्राच्या स्वभावाची ओळख आपल्याला पटतें. या ठिकाणीं रसहानि करणारा अश्लील व अप्रस्तुत विनोदहि दिसून येतो. तथापि त्या बरोबरच प्रेक्षकाचें मन हरिश्चंद्र, तारामती व रोहिदास या पात्राची व सुवर्णदासी, चित्रगुप्त, बचमट वगैरेसारख्या गौण पात्राची तुलना करूं लागतें. या दोन गटामधील विसंगति विरोधानें लक्षात आल्यामुळें प्रेक्षकाना हसू येतें. पण त्या बरोबरच पहिल्या गटातील व्यक्तींसारख्या ध्येयनिष्ठ पात्राना भोगाव्या लागणाऱ्या दुःखामुळें प्रेक्षकाच्या मनात सहानुभूतीची भावनाहि निर्माण होतें व प्रारंभी सांगितल्याप्रमाणें नाटक पाहून घरीं जात असताना प्रेक्षकाच्या मनाच्या भावना सुखदुःख समिश्रित असतात, हेंच आपल्याला शारदेच्या बाबतींतहि मान्य करावें लागतें.

'सन्याशाच्या संसारां'तहि डेव्हिडचें परावर्तन ही नाटकातील समस्या

असल्यामुळे त्यातील संघर्ष सारखा शेवटपर्यंत टिकून राहातो. वरेरकरांनीं या नाटकात कलेच्यावर प्रचाराचें आक्रमण करण्याचा मोह टाळल्यामुळ या नाटकातील संघर्षाला अत्यंत उत्कट स्वरूप आलें आहे. माग नवव्या प्रकरणात सांगितल्याप्रमाणें संघर्षांतून प्रगति दाखविणें हा मूलभूत हेतू मामाच्या नाटकामध्यें कसा आहे हें आपण पाहिलें होतें. व्यक्तींना समाजसापेक्ष कसें व्हावें हें कळलें नाहीं तर समाजजीवन प्रगत होणार नाहीं. हें दाखविण्यासाठीं मामा या नाटकात आमच्या संस्कृत कवींच्याहि पुढें गेले आहेत. आणि म्हणूनच यातील त्यागराज, किशोरी व डेव्हिड् यांची व्यक्तिचित्रणें एका उच्च पातळीवरून रंगविलीं गेलीं आहेत. मध्य नाटकाचा धागा 'त्याग' हा आहे व त्या धाग्याभोंवतीं 'सन्याशाचा संसार' या नाटकाचें कथानक फिरतें. कथानकाच्या फेऱ्यामध्यें त्यागराज, किशोरी व डेव्हिड या उदात्त पात्राच्या शेजारीं गुलेंद्रसारखा आचरट मिशनरी, मालन सारखी भोळसट प्रेमवेडी, पुद्र पडितासारखा भेकड धर्माभिमानी जेव्हा दिसू लागतात तेव्हा या दोन गटाच्या प्रकृती व प्रवृत्ती यातील विरोध दर्शनानें प्रेक्षकाना हसू येतें. असें असूनहि नाटकाचा मध्यवर्ति धागा गंभीर असल्यामुळें शेवट गोड झालेला असला तरी प्रेक्षकाच्या मनावर विपण्णतेचा ठसा उमटल्याशिवाय राहात नाहीं.

या नाटकातील जीवनाकडे पाहण्याचा प्रत्येक प्रमुख पात्राचा दृष्टिकोन हा व्यापक आहे. यातील प्रत्येक पात्राचें जीवनविषयक असें विशिष्ट तत्वज्ञान आहे व तें सामाळण्यासाठीं कोणत्याहि दिव्यातून जाण्याची त्याच्या मनाची तयारी आहे. त्याचमुळें त्यागराज किशोरीला स्वत ला सोडून डेव्हिडकडे पाठवू शकतो किंवा किशोरी डेव्हिडवर प्रेम करू शकतें. या संघर्षांतूनच मानवी जीवनाच्या प्रगतीची चिन्हें दिसू लागतात. प्रगतीची चिन्हें दिसणें हें सुद्धा एक सुयश आहे. त्या सुयशाकडे वाटचाल करायला माणसानें परिस्थितीबरोबर झुंज केली पाहिजे व तशी जे करतात त्यानाच समाजसापेक्षी पात्रें म्हणायास पाहिजे हा नाटककाराचा उद्देश आहे असें या नाटकाच्याकडे बारकाईनें पाहिलें असता लक्षात येतें.

आतापर्यंतच्या विवरणावरून सुखान्तिकेमध्यें रंगविलेलीं पात्रें व त्याचें जग हें प्रत्यक्ष जीवनापेक्षा कसें निराळें असतें आणि त्यामुळें प्रत्यक्ष जीवनातील मूल्यें काटेकोरपणें सुखान्तिकेमध्य रंगविलेल्या जीवनाला कधीं लागू पडत नाहींत हें सिद्ध झालें आहे सुखान्तिकेंत घडणारें जीवनानुभवाचें दर्शन शोकान्तिकेंतील जीवनानुभवाच्या दर्शनाप्रमाणें सखोल नसतें. पात्रें स्वभावानें उथळ असतात. जेव्हा या पात्रांचें मनोविश्लेषण करण्याचा प्रयत्न केला जातो तेव्हा नाटकातील गंभीर सूर वाढून रोळकरपणाचें किंवा आनंदाचें प्रमाण कमी होतें. ज्या ठिकाणीं असा प्रकार घडतो तेथें मुख्य पात्राचें स्वभावचित्रण उदात्त होऊन सुखान्तिकेला मिश्र सुखान्तिकेचें म्हणजे ट्रॅजि-कॉमेडीचें स्वरूप येतें.

फलश्रुति.

हास्यकारण आणि मराठी सुखान्तिका या प्रबंधामध्यें केलेल्या विवरणाचा थोडक्यांत परामर्ष आतां घ्यावयाचा आहे. पूर्वार्धात हास्यकारणाचें स्वरूप, त्याचा उपयोग व त्याचा आणि सुखान्तिकेचा अन्योन्य संबंध या विषयींचा विचार केला आहे. हा विचार करताना पाश्चात्य पंडित व मानसशास्त्रज्ञ, संस्कृत साहित्यकार आणि मराठी टीकाकार या सर्वांची हास्यरसाच्या संबंधींची मतें लक्षांत घेऊन त्यावरून कांहीं सिद्धांतरूपी निष्कर्ष काढण्याचा प्रयत्न केला आहे.

सुखान्तिकेमध्यें हास्यकारणाला महत्त्वाचें स्थान असतें. कारण हास्यापासून निर्माण होणारा आनंद हा सुखान्तिकेचा गाभा आहे. 'अतर्क्य आनंदस्वरूप' ही ह्या नाट्यप्रकाराची प्रकृति व प्रवृत्ति आहे. ज्या आनंदाची व्याख्या विश्वनाथानें 'ब्रह्मानंदसहोदर' या शब्दानें केली आहे. तो प्रत्येक साहित्यकलाकृतीमध्ये असतोच असें नाहीं. सुखान्तिकेंतील आनंद हा शाश्वत असला तरी सामान्य किंवा लौकिक असतो. कारण तो मनुष्य-स्वभावांतील सामान्य विसंगतीवर आधारलेला असतो. सुखान्तिका ही आदर्श, असामान्य अथवा अलौकिक या विशेषणांनीं कधींच युक्त नसतें. कारण तिच्यापासून मिळणारा आनंद हा घन(Positive) नसतो.

ॲरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणें सुखान्तिकेंतील पात्रें कमी दर्जाचीं असतात. कारण तीं अवास्तवावर उभारलीं जातात. विनोदगर्भ सुखान्तिकेमध्यें तर पात्राच्या स्वभावात असलेल्या विसंगतीची प्रमाणाबाहेर अतिशयोक्ति केलेली असते आणि त्याच्यापेक्षा आपण श्रेष्ठ आहोंत या आत्मश्रेष्ठतामूलक भावनेमुळें प्रेक्षकांना हसू येतें.

जुन्या मराठी नाटकांतील विदूषक हें पात्र, संस्कृत नाटकातील विदूषकाप्रमाणें प्रेक्षकांचें मनोरंजन करीत असे. विचित्र वेष, असंबद्ध भाषण, खादाडपणा, कुरूपता, वाचालता, भेकडपणा, इत्यादि त्याच्या विशेषांमुळें हास्यनिर्मिती होत असे. या पात्राचा नाट्यवस्तूशीं कांहींच संबंध नसूनहि, विदूषक ही त्या काळांतील नाटकाची एक गरज होती. कारण त्याच्याशिवाय प्रेक्षकांना करमत नसे. सुखान्तिकेची जसजशी प्रगति होत गेली तसतशी नाटकांतील हास्यकारणाची व विनोदाचीहि प्रगति होऊं लागली. विदूषकासारख्या एका विनोदी पात्राऐवजीं दोनतीन विनोदी पात्रें नाटकांत येऊं लागलीं. पुढें पुढें तर 'संशयकल्लोळ किंवा सहचारिणी' सारखीं नाटकें अशा रितीनें लिहिलीं गेलीं कीं त्यात जवळ जवळ सर्वच विनोदी पात्रें दिसूं लागलीं व विनोदाचा दर्जाहि वाढू लागला.

हास्यकारणाच्या स्वरूपावरून सुखान्तिकेचें वर्गीकरण करावें लागतें. कारण हास्यकारणापासून निर्माण होणारा आनंद एकच प्रकारचा नसतो. त्याची प्रकृति व प्रवृत्ति भिन्न असतें. त्यामुळें सुखान्तिकेचें होणारें वर्गीकरण त्या आनंदाची व त्याच्या

अनुषगानें उद्भुत होणाऱ्या हास्याची विविधरूपता सूचित करतें. मानवी जीवनातील काव्य, सहृदयता, विसगति, स्वभावातील वेगवेगळ्या रगछटा, चालिरीती, मानवी मनातील गुणदोष, गमतीच्या घटना इत्यादिकाना सुखान्तिकेंत महत्त्वाचें स्थान असतें व त्यापासून प्रेक्षकाना आनद होतो.

वरील वेगवेगळ्या प्रकारचा आनदाच्या अनुरोधानें सुखान्तिकेंचें वर्गीकरण करून किर्लोस्कर-देवलाच्या पासून ते १९५७ पर्यन्तच्या काळातील थोर व प्रतिभासपन्न नाटककाराचें सुखान्तिकार या दृष्टीनें ओझरतें महत्त्वमापन प्रबधाच्या उत्तरार्धात केलें आहे. हें महत्त्वमापन करताना त्या लेखकाच्यावर इतर लेखकाच झालेले सस्कार, त्याचें स्वतत्र वैशिष्ट्य व त्यानीं सुखान्तिकेच्या बाबतींत केलेली स्पृहणीय कामगिरी या गोष्टी प्रामुख्यानें विचारात घेतल्या व शेवटीं सुखान्तिकेच्या वेगवेगळ्या प्रकाराबद्दल निश्चित असलेल्या सकेताप्रमाणें, मराठींतील कांहीं निवडक सुखान्तिकाचें मूल्यमापन केलें आहे.

प्रबंधाचें निष्कर्ष

प्रबधासाठीं सशोधन करीत असताना सुखान्तिकेसबधीं लक्षात आलेले कांहीं स्वतत्र विचार खाली दिले आहेत.

(१) मराठी सुखान्तिकेची वाढ व विकास पाश्चात्य देशातील सुखान्तिकेपेक्षा बरीच सावकाश झाली. त्याच्याकडे ग्रीक व रोमन सुखान्तिकाच्या नतर फ्रेंच व इग्रजी सुखान्तिकाची मोठ्या जोमानें वाढ झाली. आपल्याकडे ज्याना रचनाबद्ध म्हणता येईल अशा सुखान्तिका १८९० च्या नतर लिहिल्या जाऊ लागल्या व पुढें त्याचा सतत विकास होत गेला. तरीसुद्धा १८९८ ते १९१८ या वीस वर्षाच्या काळातील एकदर मराठी रगभूमीच्या विकासाशीं स्पर्धा करील असें राजशाही वैभव त्यानतरच्या काळामध्यें मराठी नाट्यकलेला कधींच मिळालें नाहीं.

(२) कोल्हटकराच्या काळापासून मराठी सुखान्तिकेवर, शेक्सपिअर, मोलिअर, शेरिडन् इत्यादि पाश्चात्य नाटककाराचे प्रबल सस्कार उमटले. या कालखडाच्या आरभीं देवलखाडच्या नाटककारावर फ्रेंच नाटककार मोलिअेर याचा प्रामुख्यानें परिणाम झाला होता कोल्हटकरापासून वरेरकरापर्यंतच्या सर्व सुखान्तिकाराच्या नाटकात शेक्सपिअरप्रमाणेंच कल्पनेचा लखलखाट आणि भावनाचा सळसळाट दिसून येतो वरेरकरापासून मात्र इब्सेन व शॉ या दोन नाटककाराच्या नाटकानें व विशेषत तत्राचें अनुकरण आमच्याकडे होऊ लागलें

(३) मराठी नाटकातील विदूषक हे विनोदी पात्र सस्कृत नाटकातील विदूषक व शेक्सपिअरच्या नाटकांतील 'क्लाऊन' याच्या अनुकरणानें रगविलें गेलेलें विनोदी पात्र आहे. या दोन्ही भाषेंतील नाटकातील विदूषकाचा या पात्राच्या

ठिकाणी समन्वय झाला आहे मराठी नाटकातील विनोदाची अद्ययावत् प्रगति झाली असूनहि हें पात्र मराठी नाटकातून अद्यापि संपूर्णपणें नाहींसें झालेलें नाहीं, असें दिसून येतें. एवढेंच नव्हे तर वेगवेगळ्या नावानें तें अद्यापिहि अनेक नाटकातून वावरत आहे. 'मूकनायक' तील विकट, 'सहचारिणी' तील जनूभाऊ, 'विद्या हरणा' तील कविश्वर, 'भावबंधना' तील महेश्वर, 'हाच मुलाचा बापा' तील डॉ पत्रु, हीं व अशीं अनेक पात्रें या विदूषकाचेंच अवतार आहेत. त्याचें बोलणें चालणें, पोषाख, स्वभावविशेष, लकबी व विनोदाच्या नावाखालीं घातलेला धागड धिंगा पाहून या विधानाला बळकटी येते. १९५७ पर्यंतच्या अनेक सुखान्तिकामध्य कुठल्यातरी विनोदी पात्राच्या आडून हा विदूषक अद्यापिही प्रेक्षकाकडे डोळे मिचकावून पहाताना दिसतो

(४) एल्. जे. पॉट्स यानें निपद केलेला 'कॉमिक कॉस्मॉस्' (Comic Cosmos) याचा खरा अर्थ लक्षात न घेतल्यामुळें सुखान्तिकेच्या सदर्भांत मूल्य विचाराना तो अर्थ लावला जात नाहीं सुखान्तिकेच्या दुनियेंत 'मूल्यविचार' या शब्दाला एक वेगळाच अर्थ आहे कारण सुखान्तिकतील मूल्यें हीं वास्तव जगातील मूल्यें नसतात त्यामुळें त्या मूल्याचा विचार करताना आपणाला काटेकोरपणा ठेवून चालत नाहीं. तसें जर आपण करू लागलों तर सुखान्तिकेपासून मिळणाऱ्या सुखास्वादाला आपण मुकल्याशिवाय रहाणार नाहीं सुखान्तिकेंमध्यें रूढ अर्थानं नैतिक मूल्यें (Moral Values) नसतात कारण सुखान्तिकेच्या दुनियेंतील (Comic Cosmos) 'व्यक्तींचें हास्योत्पादक व्यवहार' खोल विचाराचा परिपाक नसतो. त्याचप्रमाणें त्याचें दर्शन व वर्तन प्रेक्षकाच्या मनात सखोल विचार निर्माण करावयास असमर्थ ठरतात. याला मात्र एक अपवाद आहे जेव्हा सुखान्तिकेचा विषय सामाजिक किंवा राजकीय समस्या हा असतो तेव्हा ती सुखान्तिका वाचक व प्रेक्षक याना अतर्मुख करण्यास समर्थ असतें. सुखान्तिकेंत नैतिक मूल्याचा एका विशिष्ट मर्यादेपर्यन्तच किंवा दुरान्वयानें आढळ होतो कारण मानवी जीवन कसें असावं हें सागण्यापेक्षा तें कसें असू नये हे सुखान्तिका दाखवीत असतें व हें कार्य नाटककारानें खेळकरपणानें केलेलें असतें

(५) सुखान्तिकेचें स्वरूप जरी खेळकर असलें तरी प्रसगवशात् तिच्यातील आनदाला गाभीर्याची जोड देणें अशक्य नसतें. अशा विचारप्रधान सुखान्तिकेंतील पात्रें शोकान्तिकेंतील पात्राप्रमाणं उदात्त असू शकतात. हे खाडिलकराच्या 'सत्वपरीक्षा', 'सावित्री' या नाटकावरून किंवा मामा वरेरकराच्या 'सन्याशाचा ससारा' सारख्या नाटकावरून सिद्ध होतें.

अशा रितीनें शक्य होईल तितक्या श्रमाच्या साधनसामुग्रीच्या सहाय्यानें सशोधन करून, हा प्रबध यथाशक्ति पूर्ण केला आहे.

संदर्भ ग्रंथ

संस्कृत

लेखकाचें नांव	पुस्तकाचें नांव	सन
जगन्नाथ	रसगंगाधर (निर्णयसागर प्रत)	१९३०
धनंजय	दशरूपक (न्यूयार्क प्रत)	१९१२
भरत	नाट्यशास्त्र (बडोदें प्रत)	१९२६
विश्वनाथ	साहित्यदर्पण (निर्णयसागर)	१९२२
हेमचंद्र	काव्यानुशासन (निर्णयसागर)	१९०१
	मराठी	
अत्रे प्रल्हाद केशव	मी कसा झालों !	१९५६
अत्रे प्रल्हाद केशव	मुद्दे आणि गुद्दे	१९६६
आळतेकर म. मा.	शोककारण आणि मराठी शोकान्तिका	१९८२
आगाशे य. र.	सारस्वत-समीक्षा	१९३४
आपटे वासुदेव गोविंद	मराठी शब्द-रत्नाकर	१९३२
आठवले रा. न.	पंडितराज जगन्नाथ याचा.	१९३७
जिंदूर प्रकाशन	रसगंगाधर खंड १ ला.	१९४३
काणे पा. वा.	संस्कृत साहित्य शास्त्राचा इतिहास	१९३०
काणेकर पु. गो.	माझ्या कांहीं नाट्यस्मृति.	१९४४
कुलकर्णी आ. नि.	मराठी रंगभूमि.	१९०३
कुलकर्णी वा. ल.	मतें आणि मतभेद.	१९४९
,,	वाङ्मय टीका आणि टिप्पणी.	१९६३
,,	नाटक आणि कादंबरी.	१९४६
,,	सत्यकथा (जाने. फेब्रु.)	१९५८
केतकर गोदावरी.	भारतीय नाट्यशास्त्र.	१९२८
केळकर द. के.	काव्यलोचन.	१९३१
केळकर नरसिंह चिंतामण.	हास्यविनोदमीमांसा.	१९३७
,,	साहित्य खंड समग्र केळकर	१९३७
कोल्हटकर चिं. ग.	बहुरूपी	१९५७
कोल्हटकर श्रीपाद कृष्ण.	श्री. कोल्हटकर यांचें आत्मवृत्त	१९३५
खानोलकर ग. दे.	अर्वाचीन मराठी वाङ्मय-सेवक. खंड १ ते ४	१९५७
खाडेकर वि. स.	मराठीचा नाट्यसंसार.	१९४५
खाडेकर वि. स.	गडकरी व्यक्ति आणि वाङ्मय.	१९४९

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
गोमकाळे द. रा.	वरेरकर आणि रंगभूमी.	१९५८
गोमकाळे द. रा.	रांगणेकर आणि रंगभूमि.	१९५०
धारपुरे वा. ह.	नाट्यसृष्टि.	१९३०
चिपळूणकर विष्णुशास्त्री.	संस्कृतकवि पंचक.	१८९१
जोग रा. श्री.	अभिनव काव्यप्रकाश.	१९३०
,,	सौंदर्य-शोध आणि आनंदबोध.	१९४३
जोशी वामन मल्हार.	विचार सौंदर्य.	१९४०
जोशी सदाशिव वामन.	महाराष्ट्रीय नाटककार किर्लोस्कर.	१९३०
जोशी सदाशिव वामन.	महाराष्ट्रीय नाटककार गडकरी	१९२४
दाते य. रा.	सुलभ विश्वकोश भाग १ ला.	१९४९
दाते श. ग.	लोककथा.	१८५१
दांडेकर नि. पा.	मराठी नाट्यसृष्टी खंड १ ला	१९४१
,,	मराठी नाट्यसृष्टी खंड २ रा.	१९४५
देवल गोविंद बल्लाळ	नाट्यसंपदा.	१९४०
देशपांडे अ. ना.	आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास. भाग १ ला	१९५४
देशपांडे अ. ना.	आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास. भाग २ रा.	१९५४
देशपांडे पांडुरंग हरि	गोविंद गुणगौरव.	१९४१
प्रो. देशपांडे मा. का.	अत्रे व्यक्ति आणि वाङ्मय.	१९४१
देशपांडे वा. ना.	तात्यासाहेब कोल्हटकर व्यक्ति आणि वाङ्मय.	१९३४
नेने त्रि. पां.	अर्वाचीन मराठी साहित्य (१८७५ ते १९३५)	१९३५
परचुरे प्रकाशन.	आचार्य अत्रे विविध दर्शन.	१९६८
प्रा. पराडकर ना. बा.	नाटककार कोल्हटकर.	१९५६
प्रा. पराडकर ना. बा.	सुखान्तिकेचे प्रकार (साहित्य, मे)	१९४९
वा. ल. पाठक प्रकाशन.	ललित संग्रह भा. १-२.	
,,	ढोलकीवरील लावण्या भाग २.	१९५५
,,	चंद्रावळीची लावणी.	१९५६
,,	दिल्ली शहरच्या बारावाचा लावण्या.	१९५०
प्रा. फडके ना. सी.	प्रतिमा-साधन.	१९३२

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
बनहट्टी श्री. ना.	मराठी रंगभूमीचा इतिहास (१८४३ ते १८७९) खंड १ ला.	१९४०
बाबर सरोजिनी.	साहित्यदर्शन.	१९४८
भागवत दुर्गा.	लोकसाहित्याची रूपरेखा.	१९५६
प्रो. भानू चिं. ग.	भरतमुनिकृत नाट्यशास्त्र.	१९४७
भावे वि. गो.	गडकऱ्यांचा विनोद.	१९२६
मुजूमदार शंकर बापूजी.	महाराष्ट्रीय नाटककार भाग १ ला.	१९०७ ते १९१२
मित्र मालती काशीनाथ	मासिक मनोरंजन	१९३१
डॉ. लेले यशवंत ग.	समग्र किर्लोस्कर ग्रंथ.	१९३५
वरेरकर भा. वि.	माझा नाटकी संसार.	१९४१
डॉ. वाटवे के. ना.	रसविमर्श.	१९४२
कॅ. शिंदे. मा. कृ.	नाटकशास्त्र आणि तंत्र	१०•२
शेळके शांता.	निशिगंध–प्र. बे. अत्रे.	१९६२
सरवटे.	मराठी साहित्य समालोचन (१९१८-१९३४)	१०३७
सहस्रबुद्धे म. ना.	लावणी संप्रदाय–मौज दिवाळी अंक.	१९४८
सहस्रबुद्धे शंकर नारायण.	नाट्याचार्य खाडिलकर.	१९२६
,,	नाट्यस्वरूप गडकरी	१९३६
साठे वि. द.	मराठी नाट्यरचना तंत्र आणि विकास	१९६५
,,	मराठी नाट्यकथा.	१९६४
साठे वि. द.	पुण्यप्रभाव (टीकात्मक विवेचन).	१९५८
डॉ. सेनगुप्त सुबोधचंद्र	बर्नार्ड शॉ वाङ्मय आणि विचार.	१९५१
क्षीरसागर श्री. के.	एकच प्याला (प्रस्तावना) आवृत्ति ७ वी	१९४६

नाट्यविषयक अंक

(१) पारिजात–कोल्हटकर विशेषांक.	
(२) सत्यकथा. अंक नं. ३, ४.	
(३) रंगभूमि मासिक अंक	
(४) समीक्षक–गडकरी विशेषांक.	
(५) साहित्य–मुंबई मराठी साहित्य संघ	१९४०
(६) साहित्य–मुंबई मराठी साहित्य संघ	१९५३
(७) ज्योत्स्ना मासिक	१९३८
(८) मासिक मनोरंजन मित्र मालती काशीनाथ	१९३१

पाश्चात्य ग्रंथकार व त्यांचे संदर्भ ग्रंथ

Author's Name	Name of the Book	Year
Adams H P	The Life & Writings of Giambat tista Vico (London)	1935
Bergson Henry	Laughter (Trans)	
—do—	Le Rire	1911
Bhat V G	Studies in Sanskrit Dramas	
Bradbrook M C	The Growth and structure of Eliza bethan Comedy	1955
Brown Russell	Shakespeare and his Comedies	1957
Carrit Prof. E F	A theory of Ludicrous in the Hibbart Journal Vol XXI	1923
Charlton H B	Shakespearian Comedy	1945
Chiappe Andrew	Five Comedies of Aristophanes	1955
Clerk B H	European Theories of the Drama	1918
Croce B	Aesthetic (Trans Ainslee)	
Dewey	Theory of emotion in the psycholo gical review	1894
Dobree Bonamy	The restoration Comedy (1660 1720)	1924
Dukes Ashley	Drama	1947
Eastman Max	Enjoyment of Laughter	1936
Feebleman James	In praise of Comedy London	193)
—do—	The Logic of Psycho analysis (Inter national Journal of Individual Psychology)	1936
Furnivall Dr E J & Mr John Munro	Cassell s Illustrated Shaskespeare	1908
Freud Sigmund	Wit and its relation to the Uncon scious (London)	
Garsner John	Twenty Best Plays of the Modern American Theatre	1946
Gothsched	Comedy in Germany in the first half of 18th Century	1936
Hazlit	English Comic Writers	
Hobbs Thomas	English Works of Thomas Hobbs	1839
– do –	Leviathan (1650)	

Author's name	Name of the Book	Year
Hudson William Henry	An introduction to the study of Literature	1922
Hutcheson Francis	Reflection upon ridicule (London)	1739
Ibsen	Doll's House	1900
Ibsen	Ghosts	1901
Jane Cooper	Aristotalian Theory of Comedy (New York)	1922
Lamb	On the Artificial Comedy of the last Century	
Leacock Stephen	Humour — Its theory and technique (Toronte)	1935
— do —	Humour and Humanity (New York)	1938
Lucas F L	Greek Drama for every man	1954
Macaulay	The Comic Dramatists of the Restoration	
Menezes A.	Satire (Radio Talk from Dharwar Centre)	1952
Meredith George	An Essay on Comedy and uses of comic spirits	1927
— do —	Kant's Critique of Aesthetic judgment (Trans) (Oxford)	1911
Nicoll Allardyce	The theory of Drama	1937
Palmer John	Comedy of Manners	191?
— do —	Comic Characters of Shakespeare	1947
— do —	Comedy	
Plato	Dialogues (English translation of Jowett)	1907
Potts L. J	Comedy	1948
Reid L A	A Study in Aesthetics	1931
Sahitya Academy	New Delhi Contemporary Indian Literature	1957
Schopenhauer Arthur	Lectures on English Comic Writers (New York)	1845
—do—	The World as Will and Idea (Trans) (London)	1819
Shakespeare William	Loves Labour Lost	1593

Author's Name	Name of the Book	Year
—do—	A Midsummer Night's Dream	1595
—do—	The Merchant of Venice	1596
—do—	Much Ado about Nothing	1598
—do—	As you like it	1599
—do—	Twelth Night	1602
—do—	Alls Well that ends well	1603
—do—	Winter's Tale	1611
Shaw Bernard George	Widower's Houses	1892
—do—	The Philanderer	
—do—	Arms and the man	1894
—do—	Candida	1895
—do—	Caesar and Cleopatra	1898
—do—	Major Barbara	1905
—do—	Androcles and the Lion	1912
—do—	Pygmalion	1912
—do—	St Toan	1923
Sheridan Richard Brinsley	The School for Scandal	
Smith Willard	The nature of comedy	1930
Thackeray	English Humourist of 18th Century	
Vladimir Yermilov	A. P Chekhov	

पारिभाषिक शब्द व त्यांचे मराठी प्रयोग

Abuse	दूषणात्मक
Actual	प्रत्यक्ष
Affection	विकृति
Aggressive Mechanism	रचना साधन
Anotomatic	आत्मनियामक
Arteris Sclerosis	धमनी काठिण्य
Basel Canglia	मज्जातल मसगंड
Being	अस्तिता
Category	विधेय प्रकार
Centrally aroused	आंतर केंद्रोत्सेतिक
Coarse	अनिभृत
Comedy of Intrigue	रहस्यप्रधान सुखान्तिका
Comedy of Humour	विनोदप्राधान्य सुखान्तिका
Comedy of Manners	स्वभावनिष्ठ सुखान्तिका
Comedy of Situation	प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका
Comic	हास्योत्पादक
Complexity	गुंतागुंत
Conscious	प्रकटोत्पन्न
Contemporary	समकालीन
Content and Manner	आशय व अभिव्यक्ति
Conventions	संकेत
Co-ordinates	कोटिभुजा
Critical Comedy	टीकात्मक सुखान्तिका
Descending incongruity	उतरती विसंगति
Deviation	मार्गच्युति
Dramatic incidents	नाट्यमय घटना
Economy	मितयोजना
Embarassment	मानसिक गोंधळ
Evil	अरिष्ट
Exaggeration	अतिशयोक्ति
Extent	विस्तार
Farce	प्रहसन
Farcical Comedy	प्रहसनात्मक किंवा विडंबनात्मक सुखान्तिका
Feeling of superiority	श्रेष्ठतेची भावना
First figure	पहिला गण
Fixed	निश्चित

Free Comedy	मुक्त सुखान्तिका
Giddy	छचोर
Good	श्रेय
Harmony	सुसगति
Historical being	ऐतिहासिक सत्ता
Humour	विनोद
Ideas	कल्पना
Imperfect	न्यगयुक्त
Impulse	मनोवेग
Inclusive	अभिव्यक्तिपूर्ण
Incongruous substitution	विसगत्यात्मक प्रतिनिवेशन
Inversion	उत्क्रमण
Interim	कालाभ्यतर
Jest	विनोद, थट्टा
Judicrous	उपहास्य
Justice	समता
Laughter	हसू
Light Comedy	छचोर सुखातिका
Major	साध्यप्रमाण
Mental	मानसिक
Metabolism	धातुपरिपोषक क्रम
Metaphysician	वस्तुनिर्णशास्त्र पडित
Metaphysics	निर्णयवाद शास्त्र
Minor	पतप्रमाण
Mixed Comedy	मिश्र सुखान्तिका
New and unexpected	नवीन व अनपेक्षित
Norm	नियमक आदर्श
Normal	रुढ सकेत किंवा रुढ प्रचार
Objective	वस्तुनिष्ठ
Ontological	वस्तुस्वरुप विद्या
Organization	सघटन किंवा व्यवस्था
Parts to whole	अगाचा अगाशी
Partial	अशिक किंवा अर्धवट
Perceptism	प्रत्यक्ष वस्तुबोध
Perspective	यथादर्शन करणार
Physical	भौतिक
Physiological	शारीरिक
Plot	कथानक
Psychological	मानसिक

Purgation	विरेचन
Reciprocal interferance of series	श्रेणींचे परस्पर व्यतिकरण
Reflex	प्रतिक्षेप
Release	संसृति
Relief	श्रमपरिहार
Romantic comedy	कल्पनारम्य सुखान्तिका
Repetition	पुनरावर्तन
Satire	उपरोध
Scheme	रचना
Social	सामाजिक
Social consciousness	सामाजिक जाणीव
Social contract	सामाजिक समस्या
Sublimation	उदात्तीकरण
Subjective	स्वानुभाव्य अस्मानुभाव्य
Sudden glory	आकस्मिक तेजोमयता
Strained expectation	ताणलेल्या किंवा शिणलेल्या अपेक्षा
Thought-wit	विचारात्मक विनोद
Tragic	शोच्य
Tragicomedy	मिश्र सुखान्तिका, सुखदुःखान्तिका
Transfer	स्थानपरिवृत्ति
Unchanging	अपरिवर्ती
Unconscious	अव्यक्तोत्पन्न
Understatement	उणोक्ति
Unexpected	अनपेक्षित
Values	मूल्यें
What is	जें आहे
What ought to be	जें असलें पाहिजे.
Wit	कोटि.
Word-wit	शब्दरूप कोटि

मराठी नाटकें

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
Farce		
स्त्रीशिक्षण प्रहसन		१८८३-८५
गुलाबटबकडीचा फार्स		,,
मोर एल् एल् बी.		,,
अनरथाचा फार्स		,,
वासुदीपुरीचा फार्स		,,
स. शाकुंतल	कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर.	१८८०
स. सौभद्र	,,	१८८२
स. मृच्छकटिक	कै. गोविंद बल्लाळ देवल.	१८८९
स. विक्रमोर्वशीय	,,	१८८९
स. संशयकल्लोळ	,,	१९१६
स. शारदा	,,	१८९९
स. मानापमान	कै. कृ. प्र. खाडिलकर.	१९११
स. स्वयंवर	,,	१९१६
सत्वपरीक्षा	,,	१९१४
स. बायकांचें बंड	,,	१९३५
कीचकवध	,,	१९०७
भाऊबंदकी	,,	१९०९
द्रौपदी	,,	१९२०
स. मेनका	,,	१९२६
स सावित्री	,,	१९३३
स. सहचारिणी	श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर.	१९१८
मतिविकार	,,	१९०६
प्रेमशोधन	श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर.	१९०८
वधूपरीक्षा	,,	१९१२
वीरतनय	,,	१८९४
मूकनायक	,,	१८९७
गुप्तमंजूष	,,	१९०१
स. वेड्याचा बाजार	कै. राम गणेश गडकरी	१९२३
स. पुण्यप्रभाव	,,	१९१७

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
सं. स्त्री साम्राज्य	वासुदेव नि. आगटे	१९२४
प्रणयविवाह	विनायक त्रिंबक मोडक	१९०२
नीलांबरी	भालचंद्र	१९०२
शिक्का–कट्यार	के. य. ना. टिपणीस	१९२७
शहा शिवाजी	,,	१९२५
तोतयाचें बंड	न. चिं. केळकर	१९१२
कृष्णार्जुन युद्ध	,,	१९११
आग्र्याहून सुटका	वि. ह. औंधकर	१९३१
चेवंदशाही	,,	१९२४
भ्रमनिरसन	वि. सी. गुर्जर	१९११
गौप्यगोपन	,,	१९०८
छापील संसार	शंकर गोविंद साठे	१९३८
विनोद	मा. ना. जोशी	१९०६
करमणुक	,,	१९१७
वऱ्हाडचा पाटील	,,	१९२८
प्रो. शहाणे	,,	१९३६
पैसाच पैसा	,,	१९३५
वशीकरण	,,	१९३२
उधार–उसनवार	,,	१९४६
मोराचा नाच	,,	
स्थानिक स्वराज्य	,,	१९२५
गिरणीवाला	,,	१९२९
हास्यतरंग	,,	१९२७
नलदमयंती	श्री. त्रिलोकेकर	१८७९
हरिश्चंद्र	,,	१८८०
पुरुषांचें बंड	गिरजाबाओी केळकर	१९१२
मदालसा	चिंतामण गोळे	१८७९
शाकुन्तल	परशुरामतात्या गोडबोले	१८६९
शाकुन्तल	रा. भि. गुंजीकर	१८७०
रत्नावली	वा. ना. डोंगरे	१८८३
जयपाळ	वि. ज. कीर्तने	१८६२
विचित्र–लीला	शंकरराव जोशी	१९१६

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
मायेचा पूत	श. प. जोशी	१९२१
तो आणि ती	,,	१९३९
खडाष्टक	,,	१९२७
लग्नमंडप	विनायक लक्ष्मण बर्वे	१९२३
नानाची माया	गणेशशास्त्री फाटक	१९३१
व्याहीविहिण	,,	१९३२
तारामंडळ	वासुदेवशास्त्री खरे.	
शिवसंभव	,,	
उग्रमंगल	,,	
स. वरवचना		
(शेरिडनच Duenna)	गोविंद स टेंबे	१९२५
सोडचिठ्ठी	वि. मि. कोल्हटे.	१९३९
ताराबळ	वि. वि बोकील	१९४२
लगीनघाई	,,	१९४३
वार्ताविहार	के. गो. पंडित	१९३१
(School for Scandal)		
शेरिडन्		
आंधळ्याची शाळा	वर्तक.	१९३३
लपंडाव	,,	१९३३
तक्षशिला	,,	१९३३
लग्नाचा गोंधळ	श्री. र. भिडे	१९४०
इंग्रजी वेड	वा. नि. करदीकर.	१९३८
बगलनंचा	गो. ल. आपटे.	१९३९
करायला गेलो एक	बाबुराव गोखले.	१९५६
पेल्यातील वादळ	,,	१९४२
पाघरलेली कातडी	शकुंतला परांजपे.	१९४२
सोयरीक	,,	१९४३
माणूस नावाचें बेट	विजय तेंडुलकर	
पाच नाटिका	गंगाधर गाडगीळ.	१९५३
वेड्याचा चौकोन	,,	
स्वामिनी	पु. भा. भावे.	१९५६

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
तुझें आहे तुजपाशीं	पु. ल. देशपांडे.	१९५७
अंमलदार	,,	
तोतया नाटककार	ना. सी. फडके.	१९३८
काळेगोरे	,,	१९४५
निशिकांताची नवरी	अनंत काणेकर.	१९३८
घातमीदार	प्र. श्री. कोल्हटकर.	१९५१
दुसरा पेशवा	वि. वा. शिरवाडकर.	१९३५
कौंतेय	,,	१९५३
वैजयंती	,,	१९५०
दूरचे दिवे	,,	१९४६
अरे बाबा जाहिरात	चिं. वि. जोगळेकर.	१९४३
नव्या वाटा	आनंदीबाई किर्लोस्कर.	१९४३
पारध	मालतीबाई बेडेकर.	
अर्ध्या वाटेवर	ह. वि. देसाई.	१९४३
दोन लग्नं	,,	१९४४

ग्रंथ व ग्रंथकार सूचि